بنيـــة النـصّ
في روايات الطيّب صالح

إعداد

هنـاء عمر موسى خليـل

المشرف

الأستاذ الدكتور جاسر أبو صفيـة

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

أيار، ٢٠١١

نوقشت هذه الأطروحة (بنية النص في روايات الطيب صالح) وأجيزت بتاريخ ٢٠١١/٤/٢١

أعضاء لجنة المناقشـــــــــة	التوقيـــــــــــع
الدكتور جاسر أبو صفية، مشرفاً أستاذ – الأدب الأموي وصدر الإسلام	....
الدكتور إبراهيم السعافين، عضواً أستاذ – الأدب والنقد الحديث	....
الدكتور شكري ماضي، عضواً أستاذ – الأدب والنقد الحديث	....
الدكتور سامح الرواشدة، عضواً أستاذ – الأدب والنقد الحديث (جامعة مؤتة)	....

الإهداء

ظننته مسافرا لن يعود .....

وهو الحاضر في قلبي رغم غيابه.........

ليته كان يعلم أنني لم أكن لولا وجوده شيئا........

وأن روحه الطاهرة تأبى الرحيل من الذاكرة..............

"أبي"

ظننت الحياة طريقا صعبة ....

لولا ترجمتها الصعاب بلسما عذبا ورحيقا نديا...............

ليتها تعلم أن الحياة مستحيلة دونها.................

"أمي"

شكـر وتقـديـر

شكري الأول وامتناني لمشرفي الأستاذ الدكتور جاسر أبو صفية الذي تبناني ورسالتي؛ ليقف بجانبي حتى أصل إلى المرتبة التي طالما تمنيتها، فله مني وافر التقدير، وعظيم الاحترام.

وشكري الأكبر لمن ساندني في مسيرة بحثي الأكاديمي، وقوّم أخطائي بتوجيهاته الحكيمة، الدكتور إبراهيم خليل، فكان لي بمنزلة الأب والمعلم، فله مني خالص العرفان والمحبة.

وشكر آخر أرسله إلى الدكتور سعيد بنكراد من المغرب الذي أفادني بملحوظاته القيّمة عبر شبكة المعلومات العالمية، وبادر بإرسال ما أحتاجه من مؤلفات عبر البريد، فله مني جزيل الشكر.

كما أتوجه بخالص الشكر إلى أفراد لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة أطروحتي الجامعية.

فهرس المحتويات

قائمة الجداول

قائمـــة الرمـــوز والاختصارات

الرمز والاختصار	توضيحه
(زخ) < (زق)	زمن الخطاب أقل من زمن القصة
(زخ) = (زق)	زمن الخطاب يساوي زمن القصة
(زخ) ≤ (زق)	زمن الخطاب أكبر من أو يساوي زمن القصة
∞	ممتد إلى ما لا نهاية
عا (١)	العامل الأول
م (١)	الممثل الأول
ق س	القول السردي
ف	الفعل
عا١ + عا٢	فاعل الفعل
عا١ U مو	العامل- الذات- الراوي منفصل عن موضوع القيمة
عا١ ∩ مو	العامل- الذات- الراوي متصل بموضوع القيمة
ف.ت	فعل تحويلي
عا م	عامل مساعد
عا ٢ ⟵ موضوع	العامل- الذات- البطل "مصطفى سعيد" متجه إلى موضوع القيمة.
عا٢ (ن) U مو⟵عا٢ (ن) ∩ مو	العامل- الذات- (نعمة) منفصل عن موضوع القيمة، ثم يتحول إلى علاقة وصلية به.
ذ U م ⟵ ذ ∩ م	العامل- الذات منفصل عن موضوع القيمة، ثم اتصل بموضوع القيمة.

بنية النص في روايات الطيب صالح

إعداد
هناء عمر موسى خليل
المشرف
الأستاذ الدكتور جاسر أبو صفية

ملخـــص

تسعى هذه الدراسة إلى تناول مكونات البنية الروائية وعناصرها الأساسية، فكانت الإطلالة على عرض مفصل لأهم المصطلحات والمفاهيم النقدية التي تضمنتها الأطروحة. وقد جاءت المعالجة الأولى لمفهوم "وجهة النظر"، وتحديد موقع الراوي وعلاقته بالمؤلف والشخصيات. أمّا في ما يتعلق بالزمن الروائي فقد تناولت الدراسة المفارقات الزمنية الممثلة بعنصري الترتيب والديمومة، ثم عرض لأنماط التواتر، وأخيرا تحديد أشكال بناء الزمن لكل رواية على حدة.

ويأتي الفضاء المكاني ليبين التقاطبات الثنائية الممثلة بفضاء الوطن / الاغتراب، ثم تلمّس جماليات الأمكنة المفتوحة والمغلقة، ثم عرض أشكال البنى المكانية التي تميزت بها الروايات. وانفردت الشخصية الروائية بنصيب وافر، إذ إنها كشفت عن دورها الفعّال في البناء السردي، مع الاهتمام بالمؤهلات والكفايات التي تتمتع بها، ودلالة الاسم عليها.

وتأتي اللغة الروائية لتشكل العنصر الحيّ في بنية النص، فجاء العرض لأهم المستويات اللغوية، من سردية، وحوارية، وشعرية، مع معالجة العتبات النصية الممثلة بالعناوين، والحواشي، ومقدمات الرواية. ويأتي "التناص الذاتي" لينهض بمهمة ربط النصوص الروائية، وانفتاحها على بعضها البعض.

المقدمــة

النصّ أبجدية التواصل المعرفيّ، وخلاصة الفكر الثقافيّ، بما يتضمنه من معارف وعلوم، وهو المفتاح الأول لفك شفرات المعنى، واستكناه جماليات التركيب اللغويّ، كما أنه مستودع لإثارة الأسئلة وإثرائها في خضمّ القراءة النصية التي تستهدف الكشف عن خباياه، وفضح مستوره، والانطلاق به من المستوى السكونيّ إلى التحليق في فضاء التفاعلات الدينامية الحركية لأشكاله وعناصره المختلفة.

وإلى جانب ذلك، فلا بدّ للنصّ من شكل معماريّ يبرز وجوده، وينظم وحداته اللغوية، ويلمح إلى معانيه تلميحًا واضحًا، وهذا الشكل إنما هو البنية العامة التي تحدد هويّة النصّ، فكلاهما -النص والبنية- متلازمان تلازم الروح والجسد، فإذا كان النص الأرضية التي تتغذى عليها الثقافات، وتعلن عن حضورها، فإنّ البنية هي نمذجة (تايبولوجية) صورية للنصّ، تترجم فكرته على شكل صور وتراكيب متآلفة ومنسجمة وموحدة في هيكلية النصّ الجامع لها.

وانطلاقا من ذلك، جاءت هذه الدراسة لتلمس البنية التي يتشكل على وفقها النصّ من خلال الكشف عن العلاقات والمكونات التي يتآلف منها النص الروائيّ، ومدى انسجامها والتحامها لتشكيل مقولة النصّ الكبرى، وهذه المكونات هي المفاصل الرئيسة التي تمت محاورتها في المعالجة النقدية، وتتضح من خلال طرح جملة من التساؤلات الآتية:

- كيف تمظهر الراوي في النصوص الروائية؟ وما مدى العلاقة التي تربطه بالشخصيات الروائية؟
- ما الأثر الذي أحدثته المفارقات الزمنية في بنية النصوص الروائية؟ وكيف صيغ الشكل المعماريّ لكل رواية بناءً على مقولة الزمن الروائيّ؟
- ما أنماط الأمكنة التي اكتنفتها الروايات؟ وما أشكال البنى المكانية التي ظهرت في أثناء القراءة النصية العميقة لها؟
- كيف صيغت الشخصية الروائية؟ وما أثر تفاعلها الحركيّ الديناميكيّ مع باقي الشخصيات الأخرى؟
- ما مستويات اللغة الروائية المنتخبة في الدراسة؟ وما الأهمية التي اكتسبتها العتبات النصية من حيث توضيحها لدلالة المتن الروائيّ؟

- ما مدى إسهام تقنية "التناص الذاتيّ" في ربط النصوص الروائية بعضها ببعض؟ وكيف ظهر أثرها في إبراز أوجه التماثل والاختلاف لمكونات النصوص الروائية؟

هذه التساؤلات بمجموعها توجه الدراسة إلى محاورة البنية باعتبارها نسقًا أو نظامًا قائمًا بذاته ينطوي على ميول كامنة، أو اتجاهات باطنية تكون هي المسؤولة عن كل ما قد يعرض لها من تغييرات وتحويلات من شأنها أن تكشف عن الأطر الجمالية المكونة لها، وهذه السمة المتعلقة في البنية والممثلة بالغوص في أعماقها، واستظهار علاقاتها ومدى تفاعلها، إنما تسعى – في حقيقة الأمر – إلى إضفاء طابع الدقة والصرامة المنهجية التي تميز كل بنية، وترسم لها معالم تمظهرها ووجودها، كما أنها تسعى إلى استخلاص نمذجة عامة ثابتة ضمن المقولات المورفولوجية التي تشتغل على أساسها ميكانزمات الكتابة وآلياتها.

من هنا، فإنّ الولوج في عمق البنية سيتخذ له اتجاهًا عموديًا يستهدف إبراز العلاقات الاختلافية وحالات التناقض التي تتراتب على أساسها المكونات الروائية؛ لإحداث نوع من التكامل والانسجام النصيّ في محورها الأفقيّ. وهذا يؤكد فكرة أنّ المحرك الحقيقيّ للتحليل كامن في صميم البنية، وأنّ فهم العلاقات الثاوية خلف بعض التغيرات هو فهم للنواة الأساسية القارّة في رحم النص الروائيّ.

وبالتحديد المتبع لمقاربة الدراسة البنيوية للبنية من حيث هي نظام متكامل من العلاقات، فقد جاءت المحاولة لاستنطاق هذه العلاقات الباطنية الكامنة في جسد النصّ وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة على الأجزاء، بحيث لا يمكن فهم أيّ عنصر من عناصر البنية خارجًا عن الوضع الذي يشغله في داخلها، وبهذا تتحقق للبنية سمة التنظيم الشامل داخل منظومة العمل الكلية المؤطرة للأجزاء، فكأنها الخيط الرابط لأنسجتها والمحافظ على سيرورتها وبقائها.

وتمشيًا مع هذا الإجراء التحليليّ ستتجاوز الدراسة التقسيم المضلل للعمل الأدبيّ المعتمد على فصل الشكل عن المضمون؛ لتبني أهميتها القائمة على محاولة الكشف عن جماليات النصّ وبنائه اللغويّ من أجل الوصول إلى المعنى الذي يُبنى عبر لعبة من الاختلافات والتناقضات، فمقاربة الشكل وملامسة خصائصه البنيوية هو – في حقيقة الأمر- الكشف عن شكل المحتوى، فالشكل والمحتوى كلاهما متلازمان، ووجهان لعملة واحدة، يتعاوران للوصول إلى الغاية التي تقولها البنية الأولية الكبرى. وستهمل الدراسة كذلك رصد المحتوى المباشر الذي يسهم في إبراز قيمة العمل الأدبيّ من حيث مضمونه وفكرته الأساسية، لتركز على الطريقة التي يقول فيها النصّ معناه، فيتحد قطبا النصّ (الشكل والمضمون) في منظومة واحدة تضمن له التكامل والانسجام.

وإذا كان المنهج البنيويّ يعدّ النصّ بنية دالة تتكون من عناصر متعالقة وأشكال منتظمة في هيكلية معينة وهيئة مخصوصة، فإنّ السيميائية تعدّه علامة كبيرة تحتضن علامات صغيرة على جانب من جوانب المجتمع، وتعبّر عن التناقضات والصراعات بتراكيبه الجدلية التي تجسّدها العلاقات الثنائية اللغوية أو بنياتها الدالة، فجاء الاعتماد على المنهج السيميائيّ ليكون رديفًا للمنهج البنيويّ وتابعًا له في تنظيم هوية خاصة للبنية استرشادًا برأي (فريدناند دو سوسير) الذي عدّ البنية نسقًا من العلامات يعبر عن أفكار؛ لهذا فقد تحولت البنية على وفق المنهج السيميائيّ إلى علامة دالة تتخذ المنهج البنيويّ وسيلة للكشف عن تلك العلامات، الأمر الذي أعان الدراسة على الاستفادة من منجزات (غريماس) و(هامون) في تعاملهما مع الشخصية الروائية خاصّة، والطريقة التي تجلت فيها على ملفوظ النص الروائيّ.

وليتمّ التدليل على صحة الإجراء النقديّ في هذه الدراسة القائمة على تعاضد المنهج السيميائيّ مع البنيويّ في التوجه إلى البنية من حيثُ هي بناء خاصّ يستهدف دراسة أشكاله للإمساك بدلالته، نعرض المثال الذي كان (غريماس) يردده في أغلب الأحيان في محاولة منه لتوضيح مشروعه النقديّ والكشف عن مغزاه: (نحن ندرك العطر من خلال حاسة الشمّ، ولكن إذا أردنا أن نخبر العطر، ينبغي أن نغادر صعيد الإدراك الأكثر غنًى وننفذ إلى الصياغة الكيماوية). يقاس هذا المثال على الكلام، فإذا كنا ندرك مستويات اللغة في تمظهرها وتجليها النصيّ، فينبغي أن ننفذ إلى دلالتها الأولية التي يستقر عليها الكلام، وهذا المشروع التجريبيّ الذي انتهجه (غريماس) يشبه في حيثياته منهج (ديكارت) الذي يقوم على تفتيت الأشكال والعناصر البنائية تفتيتًا مقصودًا من أجل الوصول إلى الدلالية الأولية الكامنة في حفريات النصّ، التي لا يستدل بها إلا بسبر النصّ عموديًا للتكهن بمحتواه ومغزاه.

وانطلاقا من الإجراء الذي قام به (غريماس)، استلهمت الدراسة آفاق هذه النظرية في تعاملها مع الشخصية الروائية في محاولة لتناول المعنى النصيّ من خلال زاويتين: الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على البرنامج السرديّ الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها، والزاوية العميقة التي ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها. وللتوضيح أكثر، فإن القراءة النقدية ستتجه في تعاملها مع النصّ الروائيّ إلى دراسة مستويين؛ المستوى السطحيّ الذي يتضمن مكونات البرنامج السرديّ؛ التحفيز، والكفاءة، والإنجاز، والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات، والمسارات السردية التي تنتهجها الشخصيات

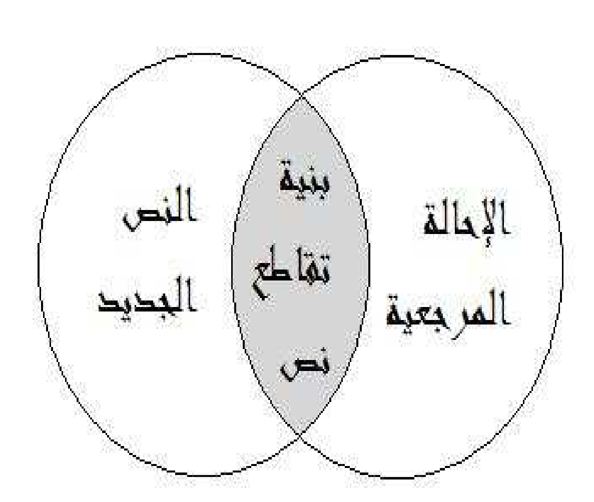
(العوامل) ضمن ما يسمّى بالبناء العامليّ ورسم الإطار الوصفيّ لها. أمّا المستوى العميق فيدرس المكوّن الدلاليّ والمكوّن المنطقيّ باستقراء المربع السيميائيّ الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردًا وحكيًا، فيقوم هذا المربع السيميائيّ على تشخيص علاقات التضاد والتناقض والاقتضاء، ومن خلال هذه العلاقات يتولد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة، ويتمظهر على مستوى السطح بصيغ تعبيرية ومتنوعة، وقد قدم هذا المربع فكرة جديدة بإمكانية تجاوز العلاقات الثنائية التي ينبني عليها النصّ إلى علاقات أخرى تظهر على مستوى التجلي النصيّ للشخصيات، فيكتسب بذلك صفة المرونة والقدرة على التشكل ضمن حركة أدوار الشخصيات واختلاف وظائفها.

وهذه المقاربة النقدية لا تروم الكشف عن تواؤم وانسجام منهجيّ للمسلك الذي دعت إليه في تناول مكونات النصّ الروائيّ الأخرى فحسبُ، بل إنها تؤصل فكرة البنية التي سعت إلى تحديدها في الفكر البنيويّ وامتدادها في الأطروحات السيميولوجية لها. وهذا التوافق المنهجيّ للمعطيات البنيوية والسيميائية في نظرتها للمكونات الروائية يحقق انسجامًا وانتظامًا لها على مستوى النظرة الشمولية للبنية، فإذا كانت البنيوية تسعى إلى دمج العلاقات والأشكال المختلفة وإعادة توزيعها في بنية واحدة تؤطر لها، فإن المعالجة السيميائية تسعى إلى تفتيت مقولة البنية الدلالية الأولية إلى مجموعة من الأشكال والعناصر التي تتمظهر على المستوى السطحيّ للخطاب السرديّ، وفي كلا الأمرين تسعى مثل هذه المقاربات المنهجية إلى تأكيد فكرة البنية من حيث هي نظام من العلاقات والأشكال المتوزعة اختلافيًا على أرضية النصّ الروائيّ وإن اختلفت في حيثيات هذه القراءة والمعالجة.

وتمشيًا مع المفهوم الذي انتهجته الدراسة في تقسيم النص إلى بنيتين: البنية السطحية والبنية العميقة، فإنها في حقيقة الأمر تقارب بين هذه الفكرة بفكرة النظرية التوليدية التحويلية التي انتهجها (تشومسكي) باعتبار الأولى طريقة خاصة تتحقق فيها البنية العميقة أو التحتية للسرد، وباعتبار الثانية بنية أساسية مجردة للسرد، تتألف من تمثيلات تركيبية دلالية تقرر معنى السرد، وتتحول إلى بنية سطحية بواسطة مجموعة من العمليات أو التحويلات. وفي هذه المقاربة ما يغني عن طرح أوجه الشبه بين هذه النظرية وما سعت الدراسة إليه في تحليل مكونات النصّ الروائيّ.

غير أنّ هذه القراءة المنتهجة لم تقف عند حدود النصّ الواحد، واستكناه جماليات البنية التي تشكل معمارية النصّ وبناءه العامّ، وإنما سعت إلى كسر هذه المقولة الأحادية لتحلق في أفق

الإنتاج النصيّ بمقاربته بنصوص أخرى حسب مقولة التناصّ، فيصبح النصّ في هذه الحال امتدادًا لنصوص أخرى سابقة عليه، غارفا من معطياتها الثقافية والابستمولوجية، فيقوم بعمليات استدعاء وامتصاص وتحول على وفق بعض التماثلات والاختلافات التي يتقاطع فيها مع تلك النصوص السابقة، فيغدو النصّ في هذه الحالة فاقدًا عذريته واستقلاليته، متشربًا نصوص الثقافة السالفة أو الحالية، فيغدو تناصًا من استشهادات تعرض موزعة في النصّ على شكل مستويات ودرجات معينة، فإمّا أن تمثل هذه الاقتباسات استدعاءً حرفيًا للمدونة الكلامية بقصد إثرائها في مضمون الكلام أو قلب قيمتها المعرفية، وإمّا أن يشار إليها إشارة أو يلمح لوجودها تلميحًا، فيبدو النصّ حينئذ فاتحة لاستحضار المعارف والمدلولات التي يرشحها في أساليبه اللغوية المتباينة. وهنا يأتي دور القارئ في فهم عملية التحولات النصية فيحاورها، ويكشف عنها بما أوتي من وعي وإدراك، فتفتح المحاورة بين النص والقارئ بُعدا تداوليًا يسم النص بدينامية مستمرة تكسبه مزيدًا من التأويلات والافتراضات التي تصبّ في قالب بنيتها الرئيسة، وهذه التفاعلات تفسح المجال لإعادة إنتاجية القارئ للنصّ من خلال عملية مشاركة بناءة تنأى به عن حومة الاستهلاك المدمر لمعمارية النصّ وسيرورته، فتضمن هذه المشاركة الإنتاجية مواصلة تامة وعلاقة وطيدة بين البنية وفعل القراءة؛ لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف. ويمكن التمثيل على ذلك في الرسم البيانيّ الآتي:



وتسعى المقاربة المنهجية التي ارتأتها الدراسة إلى ملامسة النظريات المعرفية، والأطروحات المنهجية التي قدمتها البنيوية وما بعدها في الإمساك بالبنية الداخلية للنصّ، والكشف عن التفاعلات النصية بين عناصرها، لتمتدّ إلى فتح النصّ على غيره من النصوص، الأمر الذي يساعد على تخصيب أبعاده الدلالية، ويثري عملية القراءة إثراءً واضحًا، وعليه، فإنّ هذه الدراسة ستتخذ من نصوص الطيب صالح الروائية نموذجًا للدراسة والتحليل المنهجيّ، ومحاولة لتجريب

المشروع النقديّ الذي أجراه كل من (غريماس) و(هامون) في مقاربتهما الشخصية الروائية، فقد قسمت الدراسة إلى تمهيد وخمسة فصول، وخاتمة، ثم ملحق يبين أهم المصطلحات الواردة في الدراسة مع مقابلتها بالمصطلح باللغة الإنجليزية.

يُعدّ التمهيد الأساس القاعديّ الذي ارتكزت عليه الدراسة، ففيه عرض لأهم المفاهيم النقدية التي استعملت، وتفصيل للإجراءات النقدية بهدف توضيحها وتفسيرها، ويكشف الفصل الأول عن مفهوم "وجهة النظر"، والإشارة إلى المصطلحات الأخرى التي تصف موضع الراوي في النصّ الروائيّ، مع طرح أهم آراء الدارسين والنقاد حول هذا المكون الروائيّ، ثم انتقلت الدراسة إلى الممارسة الفعلية للنصوص، في محاولة لإبراز تمظهرات الراوي ومدى علاقته بالشخصيات الروائية والمؤلف، ليتسنى تحديد النمط الأسلوبيّ الذي سيطر على أسلوبية الرواية، كما جاء العرض في هذا الفصل من أجل تأكيد فكرة التصنيف الأجناسيّ لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" اعتمادًا على كيفية ظهور الراوي وعلاقته الوطيدة بشخصية البطل "مصطفى سعيد".

ويروم الفصل الثاني دراسة "بنية الزمن الروائيّ" بتحديد المؤشرات الزمنية الكبرى التي تضمنتها الروايات الثلاث، ثم تحليل المفارقات الزمنية الناشئة من تذبذب العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فكانت الإشارة إلى عنصر الديمومة وأثرها في تبطيء زمن الخطاب أو تسريعه، بالإضافة إلى الأثر الذي يحدثه كسر تراتبية الزمن الكرونولوجيّ في البناء الفني للروايات، من خلال الإشارة إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ثم جاءت مقاربة أنماط التواتر الذي أصّل لها (جينيت) مع إضافات أخرى اقتضتها الدراسة، وبعدها كانت الانطلاقة إلى رسم الشكل المعماريّ لكل رواية على حدة على وفق تشكل مقولة الزمن الروائيّ فيها.

ويأتي الفصل الثالث ليكشف عن "بنية الفضاء المكانيّ"، وإبراز العلاقة بين الفضاء والمكان ورسم الحدود الفاصلة بين المفهومين، ثم اعتماد مبدأ التقاطبات الثنائية للكشف عن جمالية فضاء الوطن/الهوية والاغتراب، ثم ملامسة الخصوصية التي تكتسبها الأمكنة المفتوحة في مقابلتها بالأمكنة المغلقة، وانتهاء بأشكال البنية المكانية التي سعت المقاربة النقدية إلى استنطاقها، وهذه الأشكال لا تعني بالضرورة تحديدًا هيكليًا عامًا لبنية النصّ الروائيّ، وإنما قد تتحاور وتتفاعل في البنية الواحدة، لتعمق استراتيجية النصّ في تعامله مع المكان، وتفصح عن تنوع ظاهر وتفاعل واضح للفضاء المكاني مع باقي المكونات الروائية الأخرى.

ويقارب الفصل الرابع "بنية الشخصية الروائية" ضمن مفهوم جديد للشخصية اعتمادًا على منجزات (فيليب هامون) في تعامله مع الشخصية من حيث هي علامة، فكانت الانطلاقة من دالّ الشخصية، ثم رصد لمدلول الشخصية من خلال الإشارة إلى مواصفاتها والكفايات التي تتمتع بها ومقابلتها بالوظائف التي تقوم بها في بنية النصّ الروائيّ. وأخيرًا استرشدت الدراسة بمقولات (غريماس) في التعامل مع الشخصية من حيث هي دور وفاعل نحويّ يؤثر في غيره من المكونات، فيكون فاعلا ومفعولا في آن، ليكتسب بذلك خاصيته النحوية من خلال تفاعله النصيّ، فشكل البناء العامليّ المقارَب ترجمة لهذه التفاعلات، وهدفت الدراسة إلى إبراز البنية الدلالية الأولية للنصوص المدروسة كلا على حدة، ثم رسمت حدود البرنامج السرديّ ضمن مفهوم الكفاءة السردية التي تتمتع بها الشخصية، ثم حددت وظيفة الشخصية ضمن مسارات انتُهجت على وفق فعلها، وعلاقتها بغيرها من الشخصيات الأخرى.

ويأتي الفصل الخامس ليُبرز "بنية اللغة الد وائية" باعتبارها الركيزة الأساسية التي قامت عليها المكونات البنائية الأخرى، وهي الص الظاهرة التي تسم النصّ بخصوصية معينة، وجمالية مميزة تتعلق بالتوظيف اللغويّ، فانتخبت الدراسة مجموعة من المستويات اللغوية أملتها طبيعة الدرس، وطريقة المعالجة.

وفي إطار الطرح المنهجيّ للجانب اللغويّ ارتأت الدراسة الكشف عن العتبات النصية التي تميزت بها نصوص الطيب صالح الروائية، فكثفت دلالة العنوان إيحائية التواصل بينها وبين المتن الروائيّ، وكشفت المقدمات الاستهلالية والحواشي والإهداءات رمزية المتون الروائية وأفصحت عن مغزاها وفكرتها العامة. وتبقى تقنية التناص الذاتيّ الفاتحة المنهجية للتقارب النصيّ بين المتون الروائية جميعها، فكانت البوابة الرئيسة لكسر وحدة النصّ واستقلاليته، ليحلق في آفاق النصوص الأخرى ويتغذى على معارفها السابقة، فيشكل بذلك حلقة وصل، ولحمة لا تنفصم عراها في تعالقه بها، وتأثره بمدلولاتها.

أمّا الدراسات التي أغنت المقاربة النقدية، فكانت متنوعة ومتعددة تهدف إلى إبراز خواصّ هذه المكونات الروائية، والإفصاح عن جمالياتها، فجاء كتاب "خطاب الحكاية" لـ(جيرار جينيت)، ليكشف عن وجهة نظره في الراوي بما سمّاه "التبئير" وتحديده للمسافة التي يضطلع بها الراوي لرواية الأحداث، كما اعتُمد على أهم ما جاء به في دراسته التواتر في كونها تقدم ملمحًا من ملامح الزمن الروائيّ. واستفادت المقاربة كذلك من نظرية (فيليب هامون) في تحليله للشخصية

من وجهة نظر سيميولوجية في كتابه "سميولوجية الشخصيات الروائية"، فحدد وجهته باعتبار الشخصية علامة لغوية دالة، لكنها تبقى مورفيمًا فارغًا منذ البداية لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النصّ، حيث تتم مجموعة من التفاعلات والتحولات المتنوعة التي تكون فيها الشخصية فاعلا وسندًا فيها، ولا يُغفل أن المقاربات التي قدمها (هامون) فيما يتعلق بمستويات وصف الشخصية إنما هي في حقيقة الأمر ارتداد لآراء (ألجيردا جوليان غريماس) في تحديده البنية العاملية والبرنامج السرديّ.

ويُعدّ كتاب "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية" لـ(جوزيف كورتيس) من الكتب المهمة التي استلهمت منها الدراسة نظرية (غريماس) في تحليل الشخصية الروائية، ولعل أهمية هذا الكتاب تعود إلى كون المؤلف واحدًا من تلامذة (غريماس)، إذ عمل على تجريب مصطلحات أستاذه للتأكد من نجاعتها وكفايتها الإجرائية والتطبيقية.

ومن الكتب العربية التي أسهمت في رفد الدراسة بمعطيات المقاربة المنهجية كتاب "إشكالية المصطلح" للمؤلف يوسف وغليسي، ففيه عرض المؤلف لمجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي ساعدت على الكشف عن تأصيلها وتبيّن إحالاتها المرجعية، كما أسهم كتاب "انفتاح النص الروائي" للمؤلف "سعيد يقطين" في الوقوف على مظاهر التفاعل النصيّ وأنواع التناصّ ومستوياته. وغيرها الكثير من الكتب والدراسات المبثوثة في الدوريات، بالإضافة إلى مجموعة من الكتب باللغة الإنجليزية التي أضاءت أصول النظرية، والتبصر بإجراءاتها النقدية، ووسائلها التجريبية.

أما أهم الدراسات السابقة التي لامست الآليات النقدية المعتمدة فتتمحور في ما يأتي:

- تعدّ دراسة **موريس أبو ناضر "موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصي"** من أوائل الدراسات التي تناولت المنهج البنيويّ، ففيها استرشد الناقد بالمقولات الألسنية معتمدًا على ما أقامه (جيرار جنيت) من تمييز بين السرد والوصف متبنيًا الوظيفة التفسيرية الرمزية للوصف التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفيّ في خدمة القصة وعنصرًا أساسيًا في العرض. والوصف الذي عالجه أبو ناضر في الرواية هو الوصف الذي يتشكل من الأمكنة والأشخاص والأشياء عبر محورين هما: "الجنوب بلد القاصّ والشمال البلد الذي زاره هذا الأخير"[1]. وقد أظهر تحليله للرواية أن الوصف الذي تبناه ليس وصفا تزيينيًا،

[1] أبو ناضر، موريس (٢٠٠٣)، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت: دار النهار للنشر، ص١٢.

وإنما هو ذلك الوصف الذي يكشف عن رؤية الراوي لعالم الجنوب الذي يرمز إلى الطهر والبراءة ، وعالم الشمال الذي يرمز إلى الدنس والغش"[١].

ومن الجدير بالذكر أن هذه الرؤية الوصفية لم تصدر إلا من خلال عين الراوي، فمن المعلوم أنّ الراوي في الرواية اثنان، والباحث هنا لم يميز بين الوصف الذي جاء على لسان الراوي، وذاك الذي جرى على لسان بطله "مصطفى سعيد".

ويرصد الباحث اختلافا جوهريًا في تحليله وصف الأماكن، فالنهر والقرية والدار باعتبارها أقانيم ثلاثة ترمز إلى الجنوب السودانيّ ليست هي نفسها في الشمال اللندنيّ، فهي في الأولى رمز الخصب، وفي الثانية رمز الانغلاق واليأس والمعاناة التي جسدتها الغرفة اللندنية.

وينسحب هذا الاختلاف أيضًا على وصف الأشخاص، فيقرر أنّ وصف الراوي للأشخاص يختلف باختلاف انتمائهم الجغرافيّ، وهو وظيفيّ[٢]؛ أي إنّ رؤية الراوي لهذه الشخصيات تتخذ بُعدا كونيًا، فالشخصية لا توصف حي تحدد هويتها وملامحها الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية فقط، وإنما ليعبر بذلك عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة ، بين المكان والموضع الذي هو فيه[٣]، وتبقى مثل هذه الدراسة على فرضياتها في الساحة الألسنية لها فضل السبق في تناولها النقديّ.

- أما **سيزا قاسم**(١٩٨١)[٤] فتنطلق في دراستها لرواية "موسم الهجرة" من **قضية أساسية في التعامل مع النصّ الأدبيّ، وهي العلاقة الجدلية بين جزئية العمل الأدبي وكليته،** وقد هدفت إلى اختبار نظرية (ليو سبتسر)، ومؤداها "أنّ إغفال المبدأ التنظيميّ العام لا يساعد في فهم وظيفة مكونات العمل الأدبيّ في مستوياته المختلفة، ومن جانب آخر يمكن أن تعدّ هذه المكونات المؤشر الذي يوجه استكناه هذا المبدأ التنظيميّ أو ما قد يسمى النسق الكليّ"[٥].

وقد قدمت الناقدة تسويغًا لمنهجها التجريبيّ في دراسة "موسم الهجرة"، وهو إما لقيمة العمل التفاضلية، وإما لما يمكن أن نسميه المكروبيانية (التمثيل الأصغر)؛ أي الطريقة التي عن طريقها يفصح التفصيل على المستوى الأدنى عما سوف يفصح عنه على المستوى الكليّ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيميّ

---

[١] المرجع نفسه، ص ١٢.

[٢] أبو ناضر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص ١٤٣.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٤٣.

[٤] صدرت هذه الدراسة في عام ١٩٨١م، وقد أعيد طبعها في كتاب "روايات عربية قراءة مقارنة" عام ١٩٩٧م.

[٥] قاسم، سيزا (١٩٩٧)، **روايات عربية قراءة مقارنة**، (ط١)، الدار البيضاء: شركة الرابطة، ص١١.

للوسط الداخليّ للعمل الأدبيّ[1]. وقد تجاوزت الناقدة رؤية المدرسة البنيوية التي تناولت قضية الصراع في رواية "موسم الهجرة" بين الشرق والغرب، بحيث أصبحت الثنائية الضدية بين السواد والبياض هي المحور الأساسي للرواية، فبرأيها أن نسق الثنائية الضدية يعجز عن فتح مغاليق النصّ، وهذا ما حدا بها لأن تقترح نسقا آخر محوّرا للثنائية الضدية، وينشأ هذا التحوير من إدخال عنصر ثالث في النسق يظهر من طبيعة العلاقة نفسها، وهي طبيعة العلاقة الوهمية.

وتعد تلك الدراسة خطوة جديرة بالاهتمام والمناقشة، إذ إنّ الطرف الوهميّ الذي أضافته الناقدة لا يشكل بنية مستقلة بحد ذاتها، بل وسيطا يربط بين محوري الشرق والغرب، الأمر الذي يعود بنا إلى تأصيل هذه الثنائية الضدية التي ا يها الناقدة فكرتها.

وتبقى تجربة سيزا النقدية تجربة واعية، ذلك أن رفضها فكرة النموذج الذي ارتأته البنيوية في عملية تحليل النصوص الأدبية رفض له ما يسوغه، غير أنها لم تتعرض لمشكلة القيمة في معرض تحليلها للرواية شأنها في ذلك شأن البنيويين[2]، الأمر الذي يجعلها محصورة في قوالب القراءة النقدية التي انتخبتها في الدراسة.

- وينطلق **يوسف عوض** (١٩٨٣) في كتابه "الطيب صالح من منظور النقد البنيويّ" من **منهج "إدون موير" في كتابه "بنية الرواية"** (The Structure of The Novel) فغلب على منهجه الطابع التجريبيّ الذي يولي الحبكة - باعتبارها اصطلاحًا يمكن أن يتصور الناقد من خلاله مختلف أشكال البنى القصصية وأنواعها- جُلّ اهتمامها، وقد جعل من الحبكة الأساس الذي تتشعب من خلاله أصناف الروايات، فثمة رواية حوادث تعتمد في الأساس على حادثة صغيرة تتطور وتتشعب لتولد سلسلة من الحوادث في نسيج العمل القصصيّ، تنتهي إلى قمة يأتي بعدها الحل. ويتفرع عن رواية الحوادث رواية الشخصية التي تتصف بوجود بطل مميز لها، وتتميز الحبكة فيها بأنها نافرة، لأنها لا تعتمد على حدث معين، كما تتميز بأن الأحداث فيها لا تتجه نحو نهاية معينة، وأن الشخصيات فيها تتمتع بوجود مستقل[3]. ويذهب (موير) إلى أن الشخصيات في هذا النمط من النوع المسطح(Flat character)، مما يعني أن ذلك لا يرضي الذوق الفنيّ الحديث الذي يميل بطبعه إلى الشخصيات الدائرية أو الدرامية أو المركبة.

---

[1] المرجع نفسه، ص ٣٨.

[2] عليان، حسن (٢٠٠١)، موسم الهجرة إلى الشمال من منظور الدراسات البنيوية، **البصائر**، المجلد ٥، (١): ص ١٤٢.

[3] عوض، يوسف نور (١٩٨٢)، **الطيب صالح من منظور النقد البنيوي**، ص١٠٨.

ومن خلال هذا المنطلق يظهر اختلاف بين بنية الرواية الدرامية أو المسراوية، وبين بنيتي رواية الحدث ورواية الشخصية، إذ تختفي فيها تلك الفجوة التي تفصل بين الشخصيات والحبكة، وبهذا ينتهي إلى أنّ رواية الشخصية تتميز بنزعتها الانتشارية، بينما تتميز الرواية الدرامية بنزعتها التكثيفية، تبتدئ الأولى بشخصية مفردة أو مركزية، ثم تتسع لتكوّن محيطا اجتماعيًا متكاملا، فيما تبدأ الرواية الدرامية بشخصيتين أو أكثر ولا تستند إلى محور مركزيّ بل إلى علاقات متشابكة، ثم تتجه جميعًا إلى قمة تلتقي عندها الأحداث إذ يمكن حلّ المشكلات الناجمة عن هذا التشابك[1].

ويتناول الباحث روايات الطيب صالح وفاقا لهذا المهاد النظريّ، ولا شك في أن هذه الدراسة ضيقت الأفق لاكتفاء الدارس بنظرية (إدون موير) وتركيزه على الأنماط الأربعة دون التمييز بين فنية العمل الأدبيّ، وموضوعيته الأمر الذي صبغها بصبغة مبتسرة في المعالجة ، وإن كان يُشهد لها بشمولية العرض في التناول.

- وقد حدد **سامي سويدان**(١٩٨٦) منهجيته في القراءة محاولا تلمّس الشعرية القائمة في **انتظام بنية المعنى في "موسم الهجرة إلى الشمال"**، مستفيدًا من علم دلالة القصص، وبلورة معطيات المضمون في دلالاتها البنيوية المختلفة. وقد عزا اختياره لعلم الدلالة إلى اعتبارين: الأول "رفض التعليق اللامنهجيّ على النصوص الأدبية الذي يجعل منها مناسبة لصياغة نصوص أدبية أخرى موازية، والثاني البساطة التي يمكن اختزال المنهجية الدلالية فيها دون المساس بجوهرها"[2] فهو ينطلق في منهجه من التوزيع الأوليّ للمعنى الذي يؤديه النصّ، وهذا التوزيع يعتمد التناظر الأساسيّ للمضمون محيلا بذلك النصّ الروائيّ إلى أكثر اختزالاته الأولية، وانطلاقا من هذا الاختزال العام يتم اكتناه القاعدة أو الأساس الذي ينبني المضمون الكليّ عليه. وعلى أساس هذا الاختيار التوزيعيّ للمستوى البنيويّ تمثل تجربة "مصطفى سعيد" المرحلة الأولى لطريق الولادة الجديدة، وهي محاولة تعتمد التوفيق بين العلم المكتسب في الخارج، والحاجات الإنسانية الأصيلة في الداخل. وعلى المستوى ذاته تمثل تجربة الراوي المرحلة الثانية في تلك الولادة الذي لم يشكل اختصاصه (الثقافة/الشمال) قطيعة في علاقاته العاطفية مع أهله (الطبيعة/ الجنوب). وهنا يفهم أن تجربة "مصطفى سعيد" تشكل محاولة اختيار وتوفيق بين

---

[1] عوض، يوسف نور، **الطيب صالح من منظور النقد البنيوي** ، ص ١١٠.

[2] سويدان، سامي (١٩٨٦)، **أبحاث في النص الروائي العربي، (**ط١)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص١٣٢.

(الثقافة/الملمح الإنسانيّ) لتتولد منها تجربة أخرى لدى الراوي تعتمد حلّ إشكالية هذه القطيعة بين الثقافة والطبيعة، أو الموت والحياة.

أما دراسته **للوصف واللاوصف في رواية "موسم الهجرة"**، فيوطئ لها بتمهيد حدده لتقنية الوصف، ثم يعلن هدفه في تحديد أنماط الوصف الخاصة المعتمدة، وتبيان ميزاتها وصلاتها فيما بينها، وعلاقاتها ببنية الرواية العامة في محاولة لاستنتاج أهمية هذا الوصف والمحور الذي يلعبه في التعبير وفي شعرية الخطاب السرديّ[١].

وقد أسس سويدان قاعدته في الدرس من خلال تصنيف الوصف في نوعين: الوصف الصريح، والوصف المستحيل، أو ما يسميه: اللاوصف، ويشرع بقراءة دلالات هذا وذاك. وقد انتظمت دراسة سويدان في دراسته للوصف في التمييز بين جملة من المقابلات المتعددة التي تتيح تنظيم هذه الموضوعات بشكل تصنيفيّ يمكن إدراجها في جداول، ثم ينطلق بعدها إلى وصف الشخصيات التي تتميز فيما بينها بأمرين: الأول المدى الذي يشغله وصفها على جسد النصّ الكليّ، والثاني العدد الناشئ عن تكرار تعرضها لهذا الوصف[٢].

وفي إطار تحليله للشخصيات الثانوية، والرئيسة، ومدى تعرض كل منها للوصف، يبين أن "معظم الشخصيات الموصوفة، والواصفة، المتصلة بـ"مصطفى سعيد"، يغلب عليها الطابع الأجنبيّ، في حين يغلب على تلك المتصلة بالراوي الطابع المحليّ، أو بتعبير مكانيّ: يغلب على الأولى طابع الهناك، وعلى الثانية طابع الهنا"[٣]، وهذا التمايز في الوصف يشي بنظرة الناقد نحو علاقة الذات بالآخر التي اكتسبت أبعادًا دلالية كثيفة في علاقة مستوى السرد بالوصف.

- ويلتقط **فوزي الزمرلي(٢٠٠٢) العلائق التي توضح الصلة بين الجنس الأدبيّ الغربيّ ممثلة بالرواية والتراث السرديّ العربيّ"** للوقوف على المسالك التي سلكها مؤلفوها لتأصيلها، واستجلاء العوامل التي قادتهم إلى تلك السبيل، ورصد ملامح تميز رواياتهم من أنماط الرواية السائدة في الأدب العربيّ وفي الأدب الأجنبيّ"[٤]. فقد اختار الدارس رواية "بندر شاه" باعتبارها متولدة أساسًا من نصوص الطيب صالح المتجذرة في التراث، ومنفتحة بالتالي على طائفة من حوادثها

---

[١] سويدان، سامي، **أبحاث في النص الروائي العربي**، ص ١٣٥.

[٢] المرجع نفسه، ص ١٤٣.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٤٨.

[٤] الزمرلي، فوزي (٢٠٠٢)، **شعرية الرواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها**، تونس: مركز النشر الجامعي، كلية الآداب بمنوبة، جامعة منوبة، ص١٢.

وشخصياتها، لذا فمن غير الممكن استجلاء مقاصد مؤلفها ما لم توضع في سياق علاقتها بالنصوص الأخرى. وقد كان عنوان الرواية الواجهة التي حملت محمولات دلالية وأسطورية ساعدت في تجذرها في التراث تجذرًا أصيلا. ويحيلنا العنوان الفرعيّ الذي يعده الباحث العتبة الأولى للنصّ للكشف عن تجلي الخلفيات الثقافية للتراث الشعبيّ وظيفتين اثنتين: "الأولى فنية أجناسية، والثانية أغراضية"[١]. وقد أبار ، عن أن احتواء النص السردي على مصاحبات نصية أخرى تراثية لا يلغي منزعه التأصيليّ كونه جنسًا روائيًا، وإنما أكسب تغلغل هذه النصوص في شباكه ثراءً أجناسيًا، تمثل في تفريع علاقاته المتناصة تفريعًا ظاهرًا.

ويجري الباحث تقنية التضمين العاكس في الرواية، ليقف على منظومة العمل الأدبيّ الأخيرة، وتتمثل هذه التقنية في تقسيم النصّ إلى وحدات سردية تدخل في علاقة تناصّ مع وحدات أسطورية تتضمنها حكاية "بندر شاه"، غير أنّ التحليل يكشف عن أنّ هذا المُتناصّ السرديّ يختلف في مضمونه ووظيفته تمام الاختلاف عن مُتناصّ الأسطورة الأصليّ. ومثل هذا التوظيف الفنيّ للتضمين العاكس ساعد على إثراء نص "بندر شاه" سرديًا وأجناسيًا، كما أنه يرهن هذه التقنية ليكشف عن مقصدية النصّ الأصيلة التي وشى بها الراوي، وهي اقتناعه التام بأنّ "أسلم الحلول يكمن في تصالح الماضي والمستقبل لصياغة الحاضر"[٢].

ويتضح أن الباحث يحاول أن يثير قضية الأجناس الأدبية التي تتنازعها حداثة الغرب، وأصالة التراث، ذلك التنازع الذي جعلها مزيجًا من الأمرين ، وقد تجلى هذا المزيج في العتبات النصية التي تتغلغل في رحم النصّ السرديّ لتدخل في علاقات مُتناصة مع غيرها، وتشهد عملية توالد نصيّ له خصائصه المميزة.

- وتهدف دراسة **لمى صقر**(٢٠٠٦) **لمعاينة تجربة الإمبراطورية البريطانية لدى أعمال (روديارد كبلنغ)، و(جوزيف كونراد)، والطيب صالح**، فـ(كبلنغ) يمثل صوت الإمبريالية في روايته "كيم"، التي تعد تجربة شخصية تمثل معتقداته، وهذا ما جعل الباحثة ترى أنّ رواية "كيم" تجسد صورة لفنان الإمبريالية. ويمثل (كونراد) الصوت المناهض للإمبريالية في رواية "قلب الظلام"، وقد نُظر إلى معتقداته، وأعماله، باعتبارها انحرافًا عن المعيار. ويرد الطيب صالح في رواية "موسم الهجرة" ردًا مناهضًا لكل منهما، فقد عكس تجربة المضطهدين تحت نير الاستعمار. وتخلص

[١] الزمرلي، فوزي، **شعرية الرواية العربية** ، ص ٣٨٧.

[٢] المرجع نفسه، ص ٤٥١.

الباحثة إلى القول بأنّ أعمالا مثل أعمال الطيب صالح يمكن أن تفوز في معركة المواجهة بين الشرق والغرب، الأمر الذي جعل شعبيتها تتزايد في دراسات ما بعد الكولونيالية[١].

[١] K. Abu-Osba saqr, Lama (٢٠٠٦), **the experience of the empire in Kipling, Conrad and Tayeb Salih**, supervisor Dr. Mohammad Shaheen, the university of Jordan ,p ٦٧- ٧٠.

التمهيـد

مفاهيـم المقاربـة النقديـة

التمهيـد

مفاهيم المقاربة النقدية

(١)

إنّ أول ما يمكن الوقوف عنده هو تحديد مفهوم **(البنية)**[١] التي تنطوي على دلالة معمارية قوامها البناء والتكوين، ولكن الكلمة قد تعني أيضا: الكيفية التي يشيد على وفقها هذا البناء. ثم انتقلت هذه الكلمة إلى الحقل البنيويّ؛ لتدلّ على " نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة،...علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[٢]. وبهذا التحديد المفهوميّ لكلمة (بنية) نستطيع استخلاص صفات ثلاثة تتميز بها، وهي: ***الشمولية أو الكلية*** التي تحيل على التماسك الداخليّ للعلاقات التي تنتظم النسق، ***والتحولات*** التي تعيّن عدم ثبات البنية، وتحرص على تجددها الدائم، وتغيرها المستمر، إذ إنّ " قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء، وتكوين سلبيّ، وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء، وفي تحديد القوانين ذاتها"[٣]، وأخيرا ***ذاتية الانضباط*** التي تتكفل بوقاية البنية، وحفظها حفظا ذاتيًا ينطلق من داخلها، " بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط "الحقيقة" الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[٤].

وانطلاقًا من هذا التعيين لدلالة المصطلح نهضت هذه المقاربة النقدية على مبدأ التدرج في الانتقال من الجزء إلى الكل، أي البحث في المكونات البنائية التي تكتنف الخطاب السرديّ وصولا بها إلى الانتظام التام الذي تتآزر على وفقه هذه المكونات لتشكل البنية، " فحقيقة العلاقات بين

---

[١] يؤكد البعض أنّ (البنية) ليست طفرة مفهومية، بل هي امتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة، لعل أهمها (المجموعة) في الرياضيات، ومفهوم (الشكل) الذي جاء بمصطلح آخر، وهو (المورفولوجية) ولا سيما التي رأيناها عند دراسة (فلاديمير بروب) للحكاية الخرافية، ثم تبقى اللسانيات الحديثة مدينة لـ(فريدناند دي سوسير) الذي كان يعبر عن ذلك بصطلح (النسق) أو (النظام). يُنظر: وغليسي، يوسف (٢٠٠٨)، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،** (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص ١٢٠.

[٢] إبراهيم، زكريا، **مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)،** مصر: دار مصر للطباعة، ص ٣٣.

[٣] الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد (٢٠٠٠)، **دليل الناقد الأدبي،** (ط٢)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٣٦.

[٤] المرجع نفسه، ص ٣٧.

الأجزاء ونوعها هما ما يحدد الكل، ويعطيه شكلا مميزًا، وخصائص مميزة"[١]، ومعرفة هذه العلاقات هو معرفة في الوقت نفسه قوانين اشتغال آليات النصّ الأدبيّ.

وتمشيًا مع المفهوم الذي تطرحه البنية في كونها تهتم بالشكل والعلاقات بين العناصر المكونة للنصّ، فإن التحليل البنيويّ من شأنه أن يتجاوز قضية الشكل والمضمون، ليصبح المضمون عنصرًا شكليًّا، " فاللغة ليست سوى إعادة صياغة المفهوم الدلاليّ للكلمات"[٢]، وعليه، فإننا لا نستطيع تحليل اللغة أو النظام النحويّ دون الرجوع إلى دلالة الأشكال؛ أي المضمون، وهذا هو المهم في التحليل البنيويّ الذي يعتمد على شكلنة المضمون، وأسلوب تمثيل القضايا، "وتحليل هذا الأسلوب الذي ينتج به الشكل تعددية دلالات الرواية الممكنة، هو أول ما ينبغي أن يتصدى له الناقد"[٣]، وبهذا نستطيع القول إنّ الوظيفة الرئيسة التي تضطلع بها البنية تتمحور في ناحيتين؛ الأولى بنائية تركيبية، والثانية دلالية، باعتبار أنّ الخوض في طبيعة العلاقات بين العناصر والمكونات هو في حقيقة الأمر استخلاص للمعنى الكامن في المستوى العميق للبنية.

(٢)

ومن المفاهيم الرائجة التي أشاعتها البنيوية مفهوم **(المحايثة)**، إذ يرتد تأثيل هذه الكلمة إلى معنى " قصر ريفيّ صغير"[٤]، وهي مشتقة من اللفظ الإفرنجيّ المكون من مقطعين يونانيين (in) بمعنى (في)، و (manere) بمعنى (يقيم)، يقال: علة محايثة؛ أي علة في باطن الذات الفاعلة، ويقابلها علة مفارقة[٥]، وتقودنا هذه المقابلة الأخيرة إلى التفريق بين المناهج التي تدرس النصّ من خارجه إن كانت تاريخية، أواجتماعية، أو نفسية والمناهج التي تقوم بتفسير النصّ من داخله، بوصفه بناءً لغويًا مستقلا يستمدّ حضوره من قوانينه الداخلية. فالمحايثة إذن مبدأ من مبادئ اللسانيات البنيوية أشيع في بداية الستينات من القرن العشرين، ويعدّ هذا المفهوم مركزًا أساسيًا تستند عليه مقروئية النصّ الأدبيّ، ويقصد به:" أن النصّ لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي

---

[١] بركة، فاطمة الطبال (١٩٩٣)، **النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص**، (ط١)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص ٢٧.

[٢] بركة، فاطمة الطبال، **النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون**، ص ٢٩.

[٣] سويرتي، محمد (١٩٩٠)، **النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي. المنهج البنيوي، البنية، الشخصية** ، (ط١)، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ص ٨٢- ٨٣.

[٤] وغليسي، يوسف، **إشكالية المصطلح**، ص ١٣٣.

[٥] وهبة، مراد (١٩٩٨)، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٦٢١.

شيء يوجد خارجه. والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النصّ والتخلص من كل السياقات المحيطة به، فالمعنى ينتجه نصّ مستقل بذاته، ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر"[١].

إنّ المحايثة إذن مصطلح يهتم بالشيء من حيث هو في ذاته معزولا عن أيّ إحالة خارجية، " وهي تأصيل لمبدأ (مثيو آرنولد) الشهير الذي صار من شعارات النقد الجديد، وهو رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل، أو كما هو على حقيقته بتعبير آخر"[٢]. وقد اختلف الدارسون في ترجمة مصطلح (Immanence) إلى العربية، فقد أطلق عليه سعيد علوش اسم (الملازمة)، وعنى بها:" مقاربة نصّ أدبيّ، وادعاء تفسيره في ذاته، دون الالتجاء إلى الاندماج في بنية تفسيرية شاملة"[٣]. وراوح سامي سويدان بين (تأصّل) و (مثوليّة)[٤]، فاكتسبت الدلالتان على وفق هذا المفهوم خاصية بنائية داخلية قوامها التأصل في رحم النصّ الأدبيّ لاستخلاص جمالياته، والمثول في باطنه لاستيعاب المعنى الذي ينطلق منه. وقد نقله المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات إلى مفهوم (الباطنية) على مبدأ دراسة اللغة داخليًا[٥].

وتأسيسًا على ما سبق، سنلحظ مدى هذا التنوع في استخدام مترادفات شتى لمعنى المحايثة، أما الكلمة نفسها فلا يخفى ما تحمله من دلالة مكانية، فهي مشتقة من ظرف المكان (حيث)، الذي يحيل على النظر إلى النصّ من حيث (هو)، وحيث تكون قوانينه الداخلية، فتكون "حيثيات" النصّ ذات اعتبارات وجهات أساسية لا محيد عنها في تفسير النصّ وتحليله.

وإذا كانت المحايثة تتخذ دلالتها من الوضعية المكانية الحالّة في النصّ حلولا لا فكاك منه، فإننا نواجَه بمفهوم آخر يتخذ من الزمان سمة دالة عليه، ومميزة له، وهو مفهوم **(التحيين)** أو **(الحينونة أو الحينيّ)**، وهذه المفاهيم الثلاثة تلتقي في معناها على " جعل الشيء راهنًا حالا منتقلا من القوة إلى الفعل"[٦]، والحينيّ هو الواقع بالفعل، الحادث في حينه؛ أي في آنه، والاسم مشتق من من الفعل (حيّن) بمعنى (وقّت)؛ أي " زمن حصول حدث أو فكرة أو شيء في الوقت

---

[١] بنكراد، سعيد (٢٠٠٥)، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، (ط٢)، سورية- اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص ٢٥٥.

[٢] وغليسي، يوسف، **إشكالية المصطلح**، ص ١٣٤.

[٣] علوش، سعيد (١٩٨٥)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، (ط١)، بيروت: دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء- المغرب: سوشبريس، ص ١٩٦.

[٤] تودوروف، تزفيتان (١٩٨٦)، **نقد النقد**، ترجمة: سامي سويدان، (ط١)، بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي، ص ١٦٢.

[٥] الحاج صالح، عبد الرحمن، و آخرون (١٩٨٩)، **المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص ٦٥.

[٦] خليل، أحمد خليل (١٩٩٥)، **معجم المصطلحات الفلسفية**، (ط١)، بيروت: دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ص ٤٠.

الحاضر"[١]، وهذه الإشارة الزمنية للفعل (حيّن) تجعله مستمرًا في عملية تحقيق الفعل على مستويات الأزمنة الثلاثة في حاضر النصّ الأدبيّ، " فليس هناك ماضٍ محض، ولا حاضر محض، ولا مستقبل محض،...وإذا كانت هاته الفترات قد أصبحت وراءنا فهي بالرغم من ذلك حاضرة في الجامع الكليّ للماضي وللحاضر الذي هو الزمن في عملية التحيين"[٢].

وقد يتداخل مفهوم التحيين مع مفهوم (**التحقيق**)، الذي هو الوقوع في الحين وفي الفعل، والتحقق يأتي بمعنى (الحينونة)؛ أي "الانتقال من حين محتمل إلى حين محدد، ومن معنى ممكن إلى معنى متحقق"[٣]، وأشار إلى قريب من هذا المفهوم سعيد علوش بإيراده مفهوم (التحقق)[٤]، فالقاسم المشترك بين المفهومين يتحدد بوقوع الفعل، وحدوثه في الزمن الراهن، غير أن التحيين يحتمل معنى الحدوث المستمر على مستوى الفعل، بينما يتضمن التحقق مستوى الإنجاز والانتهاء من الفعل. هذا وقد استخدم لطيف زيتوني معنى (التحقيق) من وجهة نظر لسانية، فقال عنها:" التحقيق في اللسانية هو العملية التي تنتقل بها الوحدة اللغوية من اللسان إلى الكلام أو من اللغة إلى الخطاب"[٥]، وهذا التحقيق لا يرتبط إلا بفعل يرتبط بصيغة زمنية، ويرتبط بفاعل ومفعول به.

(٣)

وإذا كانت البنية تحتضن مجموعة العلاقات التي تقوم بين المكونات والعناصر، فإن (**النصّ**) يتميز بكونه وحدة لغوية كبرى؛ أي باعتباره نظامًا لا يقف مفهومه عند حدود الجملة أو الفقرة فحسبُ، وإنما يتجاوز ذلك إلى البناء الكليّ لتراتب الجمل والعبارات، وقد تعرّض النصّ لتعريفات كثيرة اختلفت من حيث طريقة النظرة له، ومن هذه التعريفات المهمة: النصّ هو " مجموعة من الأفعال الكلامية التي تتكون من مرسل للفعل اللغويّ، ومتلق له، وقناة اتصال بينهما، وهدف يتغير بتغير مضمون الرسالة، وموقف اتصال اجتماعيّ يتحقق فيه التفاعل"[٦]. فيحقق النصّ إذن من حيث كونه أداة اتصال وظيفة اتصالية تسعى إلى إدراك مقاصد محددة، يتم فهمها من الناحية اللغوية في شكل أفعال كلامية.

---

[١] وهبة، مراد، **المعجم الفلسفي**، ص ٣٠٥.

[٢] وهبة، مراد، **المعجم الفلسفي**، ص ٣٠٥- ٣٠٦.

[٣] خليل، أحمد خليل، **معجم المصطلحات الفلسفية**، ص ٣٨.

[٤] ينظر: علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص ٧١.

[٥] زيتوني، لطيف (٢٠٠٢)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، (ط١)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ص ٤٤.

[٦] بحيري، سعيد حسن (٢٠٠٤)، **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**، (ط١)، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص ١٠١.

وانطلاقًا من التعريف الذي يوصف به النصّ، فإنّه يتحدد بسمتين لازمتين له هما السمة النحوية: وهي سمة لا نرجع فيها إلى نحو الجملة وإعرابها، ولكن نرجع فيها إلى العلاقات القائمة بين وحدات النصّ سواء أكانت جملا أم مجموعة من الجمل، وسمة دلالية: وهي إنتاج معقد مرتبط بمضمون دلاليّ لوحدات لسانية تقوم على ثلاثة عناصر: الجملة (الوحدة)، والسياق، ومقاصد المتكلم[١]. وهاتان السمتان إنما تحيلان على رؤية البنيويين للنصّ من حيثُ كونه بناءً مستقلا منغلقا على مكوناته التي يتألف منها. وعلى ذلك نؤكد مبدأ الكلية التي ينهض به النص على وفق نظرة البنيويين من خلال طرح مصطلح **(نصيّ)** الذي يعنى به " صفة تنتسب إلى النصّ الأدبيّ (الصياغة اللفظية النهائية)، وتشير كذلك إلى نقد النصوص، وهو محاولة إعادة تصميم النصّ الأصليّ باعتباره نشاطا لغويًا صرفًا دون اعتبار لأي عامل من العوامل التي توجد خارج النصّ"[٢].

وإذا كانت البنيوية تعدّ النص بنية دالة كبرى تتكون من بنى دالة متحركة وصغيرة تتحرك في إطارها، فإنّ النصّ من وجهة النظر السيميائية " مجموعة من العلامات التي تُنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات، ومتلقي هذه المجموعة من العلامات... يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة أو شفرات مناسبة"[٣]، فهي بهذا المفهوم تفسح للمتلقي المجال لاستقبال النصّ الأدبيّ وتأويله حسب ما يتكون لديه من شفرات ودلالات يستعين بها في أثناء القراءة.

غير أنّ بعض الباحثين يتجاوز الإطار الشكليّ في تحديد مفهوم النصّ إلى الامتداد الثريّ له بتداخله مع نصوص أخرى، فيصبح النصّ على وفق ذلك لا متناهيًا، وغير مرتبط بتقسيمات، أو خاضع لسلطة داخلية، وإنما هو – كما يقول (بارت) (Barthes)– " إشارة مفتوحة على عدد لا نهائيّ من المعاني والدلالات؛ لأنه بناء بلا إطار ولا مركز، يتميز بالحركة والفاعلية المستمرة، وينطوي على تعددية المعنى"[٤]، فيحمل بذلك النصّ خاصية تفاعلية مع نصوص أخرى لا بداية لها ولا نهاية، وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة في عملية تناصّ وتوليد دلالات

---

[١] عياشي، منذر (١٩٩٨)، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١١٩- ١٢٠.

[٢] فتحي، إبراهيم (١٩٨٦)، **معجم المصطلحات الأدبية**، (ط١)، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص ٣٨٤.

[٣] شولز، روبرت (١٩٩٤)، **السيمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٢٥١- ٢٥٢.

[٤] حافظ، صبري (١٩٩٦)، **أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية**، (ط١)، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص ٥٣.

ومعانيَ لا حصر لها، "فالخارج حاضر في النصّ، بل إنه هو الذي ينهض به عالمًا مستقلا، ويجعل منه بنية أدبية مميزة"[١].

(٤)

وانطلاقًا من ذلك الانفتاح الذي يشهده النص في مواجهته بنصوص أخرى، فإننا نلتقي بعدد من المفاهيم والمصطلحات تشترك في إبراز خاصية تنوع اللغة الموظفة، وتمايز صيغها، وأولها ظهور مفهوم (**الحواريّة**) الذي ارتبط بمبدأ تعدد الأصوات واللغات الذي كرّس له (باختين) (Bakhtin) أعماله، ولا سيّما دراسته لأعمال (ديستوفسكي)، فالخطاب في نظره سواء أكان أدبيّا أم غير أدبيّ هو خطاب متعدد الملفوظات، ومن ثم فإنه يفقد خطيته ليغدو مجالا للاختراقات والانتهاكات وملتقى للعلامات، ويتبدى هذا الحوار بجلاء أكثر في الرواية باعتبارها جنسًا أدبيًا يعيش ويتطور من انفتاحه على أجناس أخرى تبدو في ظاهرها مستقلة عنه. وقد قدمت مساهمة (باختين) تلك تصورًا مميزًا للحوارية جعلتها معادلا موضوعيًّا لمفهوم التناصّ الذي يعد في حقيقته حوارًا مع خطابات سابقة مشغولة بالموضوع نفسه، وخطابات لاحقة تقدم حدسًا وتنبؤا لردود أفعال الأصوات الروائية. وينبغي التنويه هنا إلى أنّ (باختين) لم يكتف بمصطلح (الحواريّة)؛ للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النصّ الروائيّ الواحد، بل نجده يوظف مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية، أو توضح بعض الظواهر التي تنضوي تحت الحوارية، منها مفهوم (تعددية الأصوات)، ومفهوم (تعددية اللغات)[٢].

وتتجلى الحوارية عند (باختين) في ما سماه بـ**(التهجين)**، وقد عنى به:" مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضًا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعيّ أو بهما معًا"[٣]، وقد يندرج ضمن هذا المفهوم مفهوم آخر سماه بـ **(الأسلبة)**، فهو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية، فيكون للغة في هذه الحال شأن مهم من حيث كونها متسمة بالتنوع، والتمايز الصيغيّ الذي يعتمده المبدع لصوغ مادة إبداعه. على أن الأسلبة تتميز عن التهجين " بأنها لا تحقق توحيدًا مباشرًا للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة واحدة محيَّنة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ، ولا

---

[١] بركة، بسام (١٩٩٥)، النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي: الرواية العربية ودلالات الهوية، **الفكر العربي**، (٨٢)، السنة ١٦، ص ١٨٧.

[٢] لحمداني، حميد (٢٠٠٧)، **القراءة وتوليد الدلالة**، (ط٢)، الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، ص ٢٣.

[٣] باختين، ميخائيل (٢٠٠٩)، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، (ط١)، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ص ٥٠.

تتحين أبدًا"[١]، وتأسيسًا على ذلك نجد في الأسلبة وعيين لغويين مفردين؛ وعي من يبدع مادة فنه باعتباره (مؤسلبا)، ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة.

وفي إطار هذا التعدد اللغويّ عند (باختين) فإننا نواجه بمفهوم آخر استعمله وهو **(الباروديا)**، الذي يُقصد به: "عمل أدبيّ أو موسيقيّ أو فنيّ يكون – بشكل واسع – تقليدًا لعمل آخر على نحو ساخر"[٢]، وهذا الصوغ الباروديّ – كما يقول (باختين) – هو نوع من الأسلبة تكون فيه مقصدية اللغة الحاضرة في النصّ مغايرة لمقصدية اللغة المستحضرة في العمل السابق، " ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية، وكأنها كلّ جوهري متوفر على منطقه الداخليّ"[٣].

وتبقى **(الحوارات الخالصة)** لدى (باختين) ليعني بها:" الحوار العاديّ بين الشخصيات الحكائية، سواء في الرواية أم في المسرح"[٤]، ومثل هذه الحوارات تأتي متقطعة في العمل الأدبيّ؛ لأنها متضمنة في السرد الذي يؤطرها جميعًا.

(٥)

وقد اختلف النقاد والدارسون في تحديد مستويات التناصّ وآلياته؛ أي كيفية تعامل النصّ مع النصوص الغائبة، ونحن إزاء هذا الطرح نميز بين ثلاثة مستويات وتقنيات هي:

- **(الاستدعاء)**: وقد ورد هذا المصطلح بمسمى آخر وهو (الاجترار)، ويعنى به: "التعامل مع النصّ الغائب بطريقة سكونية جامدة، شكلية خارجية استهلاكية"[٥]، أي يبقى النص الجديد محتفظا بقوالبه الثابتة، وصيغه المكرورة، دون إجراء تعديلات أو تغييرات للدوال عن طريق استحضار نصّ منقول بين علامتي تنصيص أو قد يمكن التخلي عن هذه العلامة، ثم دمج هذا النص المستدعى في النص اللاحق دون التخلي عن مركزية النصّ، فينشأ عن هذا التوظيف دلالات جديدة، ولا غرو أنّ لهذا التوظيف النصيّ أهميته؛ في أنه "يقودنا إلى بيان أهمية النصّ المستدعى، كما أنه يسهم من جهة أخرى في فك رموز

---

[١] باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي** ، ص ٥٤.

[٢] نصار، نواف (٢٠٠٧)، **المعجم الأدبي**، (ط١)، عمّان- الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع، ص ٣٤.

[٣] باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ص ٥١.

[٤] لحمداني، حميد، **القراءة وتوليد الدلالة**، ص ٢٢.

[٥] وغليسي، يوسف، **إشكالية المصطلح**، ص ٤١١.

النصّ وتوضيح مدلولاته"[١] فيتألف النصّ الجديد من جملة استدعاءات واجترارات خارجية عنه، تتم إذابتها في بنية النصّ المستدعي على وفق شروط بنيوية وتحويلات سيميائية. وهنا يغدو النصّ الجديد حقل استشهاد بنصوص أخرى مع احتفاظه بخصوصيته الأدبية.

- **(الامتصاص)**: وهو مستوى أعلى من الاستدعاء، إذ إنه " لا يجمّد النصّ الغائب، ولا ينقده، بل يهادنه ويدافع عنه، ويعيد صياغته على وفق متطلبات تاريخية جديدة، بما يجعله قابلا للحركة والتحول"[٢]، فيضفي على وفق ذلك مدلولات جديدة، ومعاني مغايرة للدوال الأصلية، والمعاني الأولية المنبثقة من النصوص المركزية، فيصير النص الحاضر امتدادًا للنص الغائب بتحولاته وامتصاصاته، مع احتفاظه ببنيته الأصلية.

وقد صاغت (جوليا كريستيفا) (Julia Kristeva) تحديدًا دقيقا للتناصّ الذي يبنى على وفق تقنية الامتصاص، باعتباره لوحة فسيفسائية (موازييك) من الاقتباسات، "فكل نصّ مبنيّ على امتصاص النصوص السابقة، ومن ثم تحويلها إلى نصّ جديد"[٣].

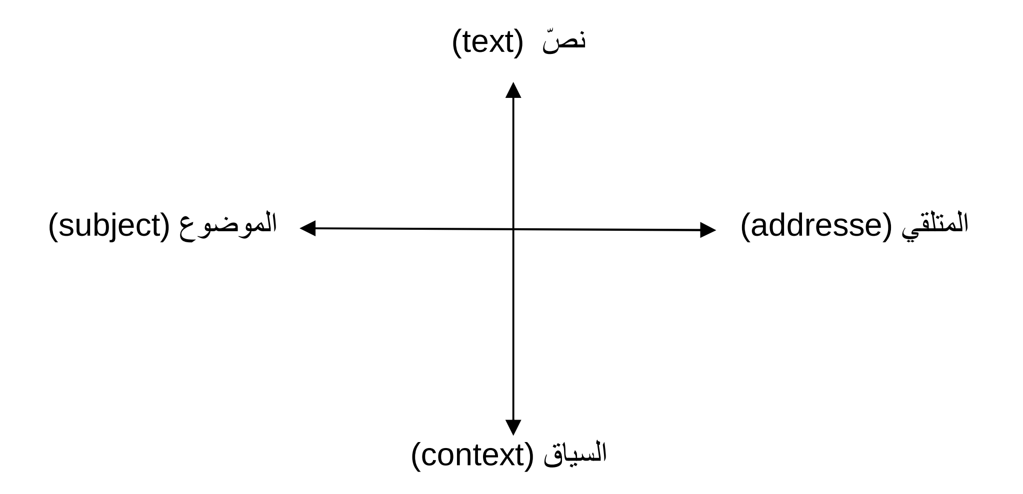
وقد ارتبط مفهوم التناصّ الذي استخدمته (جوليا كريستيفا) بالدور الذي يؤديه المتلقي في عملية القراءة، فهو ليس قارئا عاديًا يكتفي بالقراءة الأولية، وإنما هو قارئ منتج للدلالة التي يطرحها النصّ الجديد، فهو يندمج مع النصّ، ويشارك في عملية فهمه وتأويله، وبالتالي تستقيم لديه أدوات الربط بين النصّ السابق والنصّ اللاحق حتى يتسنى له إدراك حقيقته ومغزاه، وقد تحدثت (كريستيفا) عن النصوص باعتبارها تتضمن محورين: الأول أفقيّ يتحد فيه الموضوع مع المتلقي، والثاني عموديّ يتحد فيه النصّ مع السياق، ونستدل على هذا التحديد بالخطاطة التوضيحية الآتية:

---

[١] Culler, Jonathan, (١٩٨٣), **The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction**, London: routledge & kehan paul, p ١٠٣.

[٢] وغليسي، يوسف، **إشكالية المصطلح**، ص ٤١٢.

[٣] Kristeva, Julia (١٩٨٧), **Kristeva Reader**, Oxford: Basil Blackwell, p ٣٧.



ووظيفة التناصّ هنا هو صهر هذين المحورين في بوتقة واحدة، والنقطة التي يتمركز حولها التفاعل بين النصّ المستدعى والنصّ المنشأ هي التي تحدد مقروئية النصّ وتجعله قابلا للفهم والتأويل[١].

- **(التحويل)**: يتمثل التحويل في استحضار النصّ الأصليّ ومحاورته دون الاستشهاد أو التحدث عنه، وإذابته ليندمج مع النصّ المتوالد عبر تحويلات تماثلية وتناقضية، وسماه محمد بنيس (الحوار)، وعدّه "أرقى مستويات قراءة النصّ الغائب، حيث يجري نقده وتفجيره وتخريب مفاهيمه المختلفة"[٢]، وقد أشار (غريماس) (Greimas) إلى هذه التقنية بوجود بنيتين من المحتوى: (س١)و (س٢)، والارتباط (ر) مثلا موجود بينهما، وعلى أساس ذلك، فإن البنية (س٢) يمكن أن تكون تحولا للبنية (س١)، والعكس غير صحيح[٣]، وهذه المعادلة تسمح لنا بفهم التحويل الحاصل على البنية اللاحقة بتأثير من بنية سابقة مع اعتبار أكيد لعامل الزمن الذي يسير هذه العلاقة ضمن توالية تعاقبية، كما أنّ هذا التحويل الذي أشار إليه (غريماس) يكشف عن وجود " توافقات ولا توافقات بين عناصر المضمون وفئاته، وأنّ معرفتها سوف تتيح لنا وضع قواعد للاختيار والتحديد على مستوى الظهور"[٤]. وعلى وفق ذلك ينفتح الخطاب السرديّ على طائفة من التوافقات والاختلافات التي تتكاثف على أرضيته، الأمر الذي يتولد عنه عدد هائل من المعاني المستحدثة والمنزاحة عن الأصل المولد.

---

[١] Kristeva, Julia, **Kristeva Reader**, p ٣٧.

[٢] ينظر: وغليسي، يوسف، **إشكالية المصطلح**، ص ٤١٢.

[٣] Greimas, A. J (١٩٩٠) **The Social Sciences: Asemiotic view**. Tr: Paul perron and frank H. Collins, Minneapolis: university of Minnesota press, p ١٠٠.

[٤] Greimas, **The Social Sciences,** p ١٠٠.

(٦)

وفي مقاربتنا للشخصية الروائية حسب النظرية الغريماسية، فإننا سنطرح أهمّ المصطلحات التي تعدّ الركيزة الأساسية، لفهم أداة التحليل، وآلية العمل، وأول شيء نواجه به هو مصطلح **(المربّع السيميائيّ)** الذي يقصد به:" النموذج الأساس الذي يصف البنية الأولية للتدليل"[١]، وهذا المربع – كما يقول (غريماس)- لا يكتفي بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بإيجاد التعارضات الاستبدالية، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجًا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى.

وعلى المستوى السطحيّ تتشكل هذه البنية الدلالية في هيئة **(النموذج العامليّ)** الذي يقصد به: بنية العلاقات الحاصلة بين العوامل، وهذا النموذج العامليّ يضم ستة عوامل: الذات، والموضوع، والمرسل، والمرسل إليه، والمعارض، والمساعد[٢].

أمّا أصل كلمة العامل التي استخدمها (غريماس) في نظريته فترتدّ إلى (لوسيان تسينيير)، منطلقا فيها من القول: إنّ الجملة دراما صغيرة، لها سياقها وظروفها وفاعلوها، وعليه، فإنّ العامل في تلك النظرية يعرف بأنه:" الكائن أو الشيء الذي يسهم في سياق الفعل بصفة أو بكيفية ما،....، بحيث يكون المفعول شريكا للفاعل"[٣]، وقد يستعمل (العامل) بمفهوم آخر هو (الذات) الذي يقصد به لسانيًا:" الفاعل، فاعل الفعل بالمعنى النحويّ، الذات فاعل فعل، وهو أيضا فاعل معرفيّ هو مصدر المعنى"[٤]، ولا غرو أن هذا المصطلح منقول عن مؤنث (ذو – ذي) التي تعني (الصاحب)، أو (صاحب الشيء)، مما يعني به مالكه الذاتي، الذي قام بالعمل بذاته، وقد يستعمل هذا المصطلح استعمال التوكيد كلفظة النفس أو العين، أو الشيء، ويجوز تذكيره وتأنيثه.

وبالنظر إلى المستوى السطحيّ، فإننا سنحتكم إلى ضبط مفهومي (ملفوظات الحالة)، و(ملفوظات الفعل)، على اعتبار أنهما يؤطران العلاقات المختلفة بين العوامل، ويستندان إلى كشف العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة.

فـ **(ملفوظ الحالة)** يعبّر عن الكينونة، ويستعمل للدلالة أيضا على العلاقة / الوظيفة التي تربط الفاعل بالموضوع، وانطلاقا من ذلك، فقد تتحقق حالة وصلية بين الفاعل وموضوع القيمة، أو قد تتحقق حالة فصلية بينهما[٥]، وفي حالة التحقيق الوصليّ تتشكل ناحية إيجابية بين الفاعل

---

[١] برنس، جيرالد (٢٠٠٣)، **قاموس السرديات**، ، ترجمة: السيد إمام، (ط١)، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ص ١٧٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٩- ١٠.

[٣] خليل، أحمد خليل (١٩٩٥)، **معجم المصطلحات اللغوية**، (ط١)، بيروت: دار الفكر اللبناني، ص ٩٣.

[٤] خليل، أحمد خليل، **معجم المصطلحات اللغوية**، ص ٧٤.

[٥] مالك، رشيد (٢٠٠١)، **البنية السردية في النظرية السيميائية**، الجزائر: دار الحكمة، ص ١١- ١٢.

وموضوعه، أما في حالة التحقيق الفصليّ فتبرز الناحية السلبية لعدم عقد التواصل بين طرفي البرنامج على مستوى البناء السطحيّ.

وخلافا لملفوظ الحالة يستمد **(ملفوظ الفعل)** مسوّغ وجوده من التحويل، "ويعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة، وتشتغل ضمن مسار سرديّ يبدأ بوضع أوليّ يفضي إلى وضع نهائيّ"[١]، فقد تتحول العلاقة الفصلية بين الطرفين إلى علاقة وصلية، والعكس صحيح، ويستلزم التحويل فاعلا منفذا، يشكل مع بقية العلاقات أدوارًا عاملية تقاس درجة صراعها بالقيم التي يسعى كل طرف إلى أن يكون على وصلة بها.

وانطلاقا من التحديد السابق لمفهومي ملفوظ الحالة وملفوظ الفعل، يتشكل **(الدور العامليّ)** الذي يُعرّف بأنه:" موقع شكليّ يشغله عامل على مدار مساره السرديّ"[٢]، ويمكن لهذه الأدوار العاملية أن تتجسّد بوساطة ممثلين مختلفين يشكلون عوامل مختلفة، ويقومون بأدوار متنوعة في البرنامج السرديّ.

أمّا **(البرنامج السرديّ)** فيعدّ تصورًا مجردًا قابلا للتجسم بطرق مختلفة، لكن جوهر العلاقة (اتصال أو انفصال) قائم دومًا فيه. وقد تصور (غريماس) البرنامج السرديّ سلسلة تتكون من أربعة أطوار:

١-التحريك: ويُعدّ الطور الأول للرسم السرديّ، وفيه يركز الاهتمام على إبراز "فعل الفعل"؛ إذ "يفعل العامل فعلا محدثا لفعل عامل آخر، ويناسب هذا في النصّ تأسيس فاعل لتحقيق برنامج"[٣]، ويتمّ التحريك بالتكليف أو بإبلاغ الرغبة أو بالإحساس بالواجب.

٢-الكفاءة: وتعني حصول الساعي على كفاءة لازمة لما يريده من فعل، "ويهدف هذا الطور إلى إبراز كينونة الفعل"[٤]، والفاعل هنا يجد نفسه في علاقة مع القدرة على الفعل ومعرفته، فيكون ممتلكا للوسائل التي تؤهله للقيام بالفعل.

---

[١] مالك، رشيد (٢٠٠١)، **البنية السردية في النظرية السيميائية**، ص ١٢.

[٢] برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ص ١٠.

[٣] جيرو، جان كلود، و بانييه، لوي (٢٠٠٨)، السيميائية: نظرية لتحليل الخطاب، من كتاب: **السيميائية: الأصول، القواعد، والتاريخ**، تأليف: مجموعة من المؤلفين، ترجمة: رشيد بن مالك، (ط١)، عمّان- الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص ٢٣٦.

[٤] جيرو، جان كلود، و بانييه، لوي، السيميائية: نظرية لتحليل الخطاب، ص ٢٣٦.

٣- **الإنجاز**: ويطلق عليه أيضا (الأداء)، "ويعمل هذا الطور على توضيح فعل الكينونة"[١]؛ أي القيام بالعمل وإنجازه، فيقود الفاعل الحدث هنا إلى تحويل الحالة، فيرتبط فعله بكينونة الوضعية. ويعد امتلاكه لموضوع القيمة أو فقدانه لها رهانًا يتأسس عليه أي برنامج سرديّ يشتغل داخل النصّ.

٤-**الجزاء**: ويطلق عليه أيضا (التقويم)، الذي يعني: إنهاء الفعل وما يتبعه من تقدير لقيمة فاعله، وهو الطور النهائيّ للرسم السرديّ، الذي يبرز كينونة الكينونة، " وفي ترابطه مع التحريك المؤسّس للبرنامج المستهدف، يقدم معالجة للبرنامج المحقق في سبيل تقويم ما تم تحويله، والنظر في الفاعل المتبني للتحويل"[٢]. وتكمن أهمية هذا الطور النهائيّ الذي تسير عبره حركة الشخصيات / العوامل في كونه يمثل القيم المتصارع عليها، التي تحكم الأفعال والأدوار، فيتجلى الجزاء إما إيجابيّا أو سلبيّا تبعًا للتقييم الذي تحدثه المسارات السردية المتحركة في إطار البرنامج السرديّ المنظم لها.

---

[١] جيرو، جان كلود، و بانييه، لوي، السيميائية ، ص ٢٣٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٣٧.

الفصل الأول: وجهة النظر

- وطـــاءة

- أحادية الرؤية في نص "عرس الزين"

- تعدد الوجوه في نص "موسم الهجرة إلى الشمال"

- تعدد الأصوات في نص "بندر شاه"

وطـاءة

لقي مصطلح وجهة النظر حضورًا مكثفا، ورواجًا بارزًا في الدراسات التي تناولت تحليل الخطاب الأدبيّ، وقد غدا جليًا للدارس في ساحة النقد الروائيّ معرفة الأصول التي ينحدر منها هذا المصطلح، فقد تجاذبته معانٍ شتى في اللغة الدارجة؛ منها: "(stand point) أو (opinion) أو (out look). وهذه المعاني بمجملها تصبّ في قالب هذا المصطلح الذي يعتمده الروائيّ ليسرد قصة"[١]. وهذا المصطلح يبين أيضًا النقطة التي يضع المؤلف فيها القارئ ليرى ويتابع أحداث الرواية، كما أنه " يشير إلى العلاقة بين الراوي والعالم الذي يصوره"[٢].

وانطلاقا من الظلال المعرفية الفكرية التي تحملها وجهة النظر في لغتها المتداولة، فقد زاوجت معاجم اللغة والأدب بين البعدين الفكريّ والفنيّ اللذين تحملهما دلالة المصطلح، لتستقيم بذلك محاوره، ويتسم بطابع الشمولية، فقد جاء لدى (جيرالد برنس) أنّ وجهة النظر تعني الوضع الإدراكيّ أو المفهوميّ الذي تقدم به المواقف والأحداث. وأضاف أيضًا تقسيمات ثلاثة لوجهة النظر من حيث علاقتها بالمؤلف أو الشخصيات، فيمكن أن تكون وجهة نظر الراوي العليم الذي يُعد كليّ المعرفة، فيتفاوت وضعه ويصعب تحديد موقعه أحيانًا، ويمكن أن تكون وجهة نظر داخلية بأن تتموقع في إحدى الشخصيات، أمّا ثالث التقسيمات فهي وجهة النظر الخارجية، وهي تنطلق من نقطة مركزية تتموقع في الحكي، ولكن خارج أيّ من الشخصيات[٣].

وجاء في تعريف "مجدي وهبة" بيان لمصطلح وجهة النظر، فهو الموقف الفلسفيّ الذي يتخذه مؤلف أثر أدبيّ أو نظرته الفكرية والعاطفية إلى الأمور عامّة، كما يراد بهذا المصطلح في الرواية أو القصة بصفة خاصة ذلك الوجدان أو العقل الذي ترشح من خلاله أحداث القصَص حتى يدركها القارئ، وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر هذه:

فإمّا أن يحكيها الراوي بأسلوب ضمير المتكلم على أن كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيّز تجاربه المباشرة، وإمّا أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث، أو أن يَقُص الرواية بوصفه رقيبًا عليمًا بكل شيء[٤].

---

[١] Bertil Romberg , Almqvist &Wiksell , (١٩٦٢), **"Studies In The Narrative Technique of the first- Person Novel"**, Stockholm Goteborg Uppsala , p ١٣.

[٢] Ducrot, Oswald, and Todorov, Tzvetan, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**, Tr: Catherine Porter, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, p ٣٢٨.

[٣] برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ص ١٥١.

[٤] كامل، مجدي وهبة و المهندس، كامل (١٩٨٤)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان، ص ٤٢٩-٤٣٠.

نفهم من هذه الطروحات اللغوية التي قدمتها المعاجم العربية والغربية حرصها على ازدواجية المقصد من وجهة النظر؛ فهي لا تكتفي بأدلجة الرواية والتأويل الفلسفيّ الإدراكيّ، وإنما تبرز البعد الفنيّ الذي يقوم عليه البناء الروائيّ في الخطاب الأدبيّ، كما يحمل تعريف "مجدي وهبة" السابق برهانًا على اعتماد معجمه على المدلول الغربيّ لهذا المصطلح وبنائه عليه.

وقد عُرف هذا المكون التقنيّ بمُسميات عدة، منذ أن تمّ توظيفه في دراسات النقاد، ومن هذه المُسميات التي استُخدمت على وفق دلالات خاصة لمنظريها: مصطلح الرؤية، والرؤية السردية، وزاوية الرؤية[١]، والتبئير[٢]، والمنظور[٣]، والموقع[٤]، وغيرها من المصطلحات[٥]. وتشترك هذه المصطلحات – على الفروق الدقيقة بينها- في تمثل وجود راوٍ داخل الخطاب الروائيّ، يبني عالم الحكاية المتخيلة، فيغدو مكونًا خطابيًا رئيسًا في تقنيات الرواية الفنية، لذا فإنه " يظهر قبل القارئ – المرويّ له – بصفته شخصية مستقلة أو قد ينسحب بعيدًا خلف الأحداث المسرودة، فيصبح عمليًا غير مرئيّ للقارئ"[٦].

وأيًا كانت الكيفية التي يتمظهر فيها الراوي في البناء السرديّ، فإنّ المفهوم العام السائد الذي يجمع دلالات المصطلحات ينحصر في نقطتين رئيستين: الأولى موقف الروائيّ (الكاتب) من

---

١ لعل مصطلح (زاوية الرؤية) يعتمد أساسًا نظريًا له في علم الهندسة، فالذي يحدد الرؤية مثلا هو الزاوية التي تثبت فيها الكاميرا، ومدى قربها أو بعدها عن الشيء المصور، ونوع هذه الكاميرا نفسها – أي العاكس - "فقد تكون الزاوية التي ينظر من خلالها إلى المكونات الروائية داخلية نفسية، وقد تكون خارجية، وقد تكون متفقة مع زوايا أخرى أو مختلفة معها". ينظر: الكردي، عبد الرحيم (١٩٩٢)، **السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا**، تقديم: طه وادي، (ط١)، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ص ١٦٣.

٢ وقد اعتمد هذا المصطلح (جيرار جينيت) بديلا عن المنظور لأنه أكثر تجريدًا، ويعني تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويًا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث.

٣ وهو مصطلح مستمدّ من الفنون التشكيلية ولا سيّما الرسم، " إذ يتوقف شكل أيّ جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه". ينظر: يوسف، آمنة (١٩٩٧)، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، (ط١)، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص ٣٣. ولا يقتصر مفهوم المنظور على هذه التحديدات، إذ إنه يتسع ليشمل إدراك الروائيّ لمادته القصصية.

٤ ومصطلح الموقع محدد أكثر، فهو " يشير إلى نقطة البداية التي تحقق فيها العرض، ونتيجة للضغط الذي يواجهه الروائيّ فقد حتم عليه اختيار موقع في أي مكان سواء أكان هذا الموقع داخل القصة أم خارجها ليحكي قصته". ينظر:

Bertil Romberg , Almqvist &Wiksell, Ibid, p ١٣.

٥ وقد استمر هذا التنوع لدى نقادنا العرب الذين استخدموه مع تقديم مسوغات لذلك أو دونه، ومنهم إبراهيم السعافين الذي تبنى (وجهة النظر)، وسيزا قاسم (المنظور)، وسعيد يقطين (الرؤية السردية)، وقد حدد الرؤية حرصًا منه على رؤية الراوي للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، مضيفًا كذلك "السردية" لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب، يُنظر: يقطين، سعيد (٢٠٠٥)، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)**، (ط٤)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٢٨٤. وقد وظفت يمنى العيد مصطلح (الموقع) رابطة هذا المصطلح بممارسة أيديولوجية لعلاقات الناس فيما بينهم، وهذه العلاقات تنطلق من مواقع للناس في المجتمع، فالمصطلح لديها إذن مرتبط بنظرة فكرية للنصّ الأدبيّ، أو بمنطلق نظريّ للمستوى الأدبيّ في المجتمع. يُنظر: العيد، يمنى (١٩٨٦)، **الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي**، (ط١)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص ٣٣.

٦. Stanzel,F.K (١٩٧١), **The Theory of The Narrative**, Cambridge university press- London, P ٤٧.

واقعه المعيش، وهنا ينحصر موقفه في بوتقة اجتماعية ثقافية، والثانية موقف الراوي من عالم روايته، وهذا الموقف يُعد تقنية فنية باعتبار الراوي شخصية ورقية أو تكنيكا فنيًا يبتدعه الروائي؛ ليسقط عليه أفكاره ومواقفه في حكايته المتخيلة.

ويُجمع معظم النقاد والباحثين أن ***(هنري جيمس)*** *(Henry James)* والروائيّ والناقد الألمانيّ ***(فريدريك سبيلهاجن)*** *(Friedric Spielhagen)* من أوائل الكتاب الذين ناقشوا وجهة النظر على نحو مفصّل[١]، فقد دعا (جيمس) في نظرته للراوي إلى ضرورة مسرحة الحدث لا قوله، وقد افترض على إثر ذلك ساردًا مؤلفيًا يسرد القصة ولكنه لا يكثر من التعليق، وعلاوة على ذلك، يفترض السارد مدخلا إلى عقل شخصية واحدة فقط مولدًا بذلك مظهرًا من مظاهر الموثوقية في رواية الشخص الأول التي لا نعرف فيها - كما في الحياة- ما يدور في العقول الأخرى، فالسارد في وجهة النظر المحدودة هذه "يمثل ما تراه الشخصية فقط كما لو كان ينظر عبر عينيها أو كما لو كان شاهدًا غير منظور يقف إلى جانبها"[٢]. إنّ افتراض (جيمس) السارد المؤلفيّ وتوجيه النظر إلى شخصية محددة بعينها يُعدّ بداية يخطو بها نحو عرض الأحداث ومسرحتها.

وعلى هدي (جيمس) سار ***(بيرسي لوبوك)*** *(Percy Lubbock)*، الذي طوّر مفهومي التصوير والدراما، بمفهوم أوسع وعرض أنظم، فميز (لوبوك) بين العرض المشهديّ ذي البعد الدراميّ، والعرض البانوراميّ ذي البعد التصويريّ، وقد جاء هذا التمييز من خلال تطبيقه على رواية (مدام بوفاري) لـ(فلوبير)[٣]، ومما يبدو أنّ (لوبوك) كان يميل إلى النمط الأول في الحكي من خلال تحليلاته التي قدمها، إذ صرّح بموضوعية العرض المشهديّ، وكسره حدود التقليد التي رسخت في أسلوب العرض البانوراميّ التصويريّ.

---

[١] تذهب سيزا قاسم إلى أنّ (فلوبير) هو أول من نادى بمبدأ اختفاء الراوي التدريجيّ نتيجة موقف جماليّ ينادي بنفي شخصية الراوي وعدم ظهوره في العمل الأدبيّ، وأدى ذلك إلى ابتكار صيغ أسلوبية عرفت فيما بعد بالأسلوب غير المباشر الحرّ، والتقط (هنري جيمس) الخيط من (فلوبير)، وطوّر هذه الأساليب. يُنظر: قاسم، سيزا (١٩٨٥)، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، (ط١)، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ص ١٨٠. كما رأى بعضهم أنّ (أرسطو) هو أول من أشار إلى عدم تدخل الراوي مباشرة، إذ انحاز إلى (هوميروس) وهو يكمل الثناء للقصة الهوميروسية التي لا يتدخل الراوي والشاعر في أحداثها إلا نادرًا وتاركا العرض للأشخاص. ينظر ما نقله "سعيد يقطين" في هذا الرأي من كتاب عالم الرواية: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٨٥.

[٢] مارتن، والاس (١٩٩٨)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ص ١٧٦.

[٣] لوبوك، بيرسي (٢٠٠٠)، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، (ط٢)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص ٦٩.

وقد قدّم *(نورمان فريدمان) (Norman Friedman)* تصورًا واضحًا في دراسته لوجهة النظر بالاعتماد على التمييز بين القول والعرض، ثم اقترح ثمانية أشكال في السرد هي[١]:

- المعرفة الافتتاحية: وتسمى أيضا "المعرفة المطلقة" وتعني أننا أمام وجهة النظر غير المحددة للمؤلف، التي يصعب ضبطها أو كبحها، فيضطلع الكاتب بكل حدث من أحداث الرواية، كما أنه مستعدّ لإقحام نفسه بين القارئ وأحداث القصة.
- المعرفة الحيادية: الراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنًا كما لحظناه في المعرفة المطلقة، ولكنّ الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو، لا كما تراها الشخصيات.
- أنا الراوي شاهدًا: وهو راوٍ حاضر يتوسل بضمير المتكلم "أنا" في التعريف بالشخصيات، ونقل ما يكتشفه ويصادفه من أحداث، ويكون دوره مراقبًا خارجيًا لتلك الأحداث دون التعليق عليها أو التدخل فيها.
- أنا الراوي بطلا: يكون الراوي المتكلم هنا شخصية محورية في القصة، ومندمجًا في أحداث الرواية، وبمقدوره أن يلخّص الأحداث أو ينقلها مباشرة للقارئ مثل الراوي الشاهد.
- المعرفة المتعددة الانتقائية: وفيها تقدم القصة نفسها بنفسها من خلال الشخصيات، فيعطى المجال لكل شخصية التعبير بتلقائية عن آرائها وأفكارها ومشاعرها دون أيّ تدخل من أيّ شخص كان، وهنا يميل الكاتب إلى أسلوب عرض المشهد من خلال تصوير تفكير الشخصيات وحديثها وتصرفاتها.
- المعرفة الأحادية: وفيها نجد حضورًا للراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة، بحيث نرى القصة من خلالها.
- الأسلوب الدراميّ (المسرحيّ): وفيه نحصل على المعلومات وتتابع الأحداث من أقوال الشخصيات وأعمالها ومظهرها الخارجيّ، ونستطيع الاستدلال على الحالات النفسية والعقلية لها من خلال الحوار أو السلوك الذي تبديه تلك الشخصيات.
- أنا الكاميرا: تتميز هذه التقنية بنقل شريحة من حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم.

وما يميز النموذج الذي قدمه (فريدمان) هو اعتماده مبدأ التنظيم والشمولية، وهذا ما أضفى عليه طابع كثرة التصنيف وتعدد الأشكال وتداخلها في بعض الأحيان. كما أنّ مبدأ التصنيف الذي أسسه اعتمد على المقارنة بين أسلوبي القول والعرض، غير أنّ (فريدمان) لا يرى أنّ وجهة

---

[١] Friedman, Norman,(١٩٦٧) point of view from stevick, phlip, **"the theory of the novel"**, new York: the free press, p ١١٩- ١٣٠.

النظر هذه أحسن من تلك، فلكل منها إيجابياتها وسلبياتها، وكل منها تسمح أو لا تسمح بتحقيق آثار وغايات معينة.

أما دراسة ***(واين بوث)*** *(Wayne Booth)* فتعدّ من الدراسات الجديرة بالاهتمام، إذ تجاوز فيها أعمال (بيرسي لوبوك) و(نورمان فريدمان)، ولا سيما فيما يتعلق بمسألة الضمير، فلم يحدد (بوث) الضمير الذي تروى به القصة معيارًا في هيمنة صيغة المتكلم أو الغائب، ويتضح ذلك من دراسته لرواية "السفراء" التي " تقترب من نمط الأعمال التي تروى باستخدام ضمير المتكلم بالرغم من توظيف ضمير الغائب"[١]. وقد ميز (بوث) بين نوعين من الرواة: الرواة الممسرحين، والرواة غير الممسرحين، وفي إطار هذين التصنيفين وضح نوعية الرواة انطلاقا من علاقتهم بالقصة على الشكل الآتي[٢]:

- المؤلف الضمنيّ (نفس المؤلف الثانية): وهو موجود في كل رواية حتى بوجود راو مشارك يتولى مهمة السرد، ونجده متواريًا خلف الكواليس، وهو ليس الكاتب الإنسان، وإنما شخصية ورقية.
- الراوي غير الممسرح: يقع هذا الراوي موقعًا وسطا بين المؤلف الضمنيّ والشخصيات، وقد يشتبه على القراء كونه يقع على مسافة قريبة من المؤلف الضمنيّ.
- الراوي الممسرح: شخصية في القصة تتداول الحكي، وتعرف نفسها بضمير المتكلم بمجرد ما إن تتحدث، ويندرج ضمن هذا النوع أشكال أخرى من الرواة:
- الراوي العاكس، غائبًا كان أم حاضرًا: وهو بمثابة المرآة التي تعكس الأحداث بوضوح لتقريب الأشياء إلى تصور القارئ.
- الراوي المراقب: ويسمى أيضًا الشاهد أو الملاحظ، وهو الراوي الذي لا يشارك في الأحداث، وإنما يرى بعينيه فقط، ثم يسجل ما يراه، أو يسمع بأذنيه،سواء أكان تسجيله هذا ساعة وقوع الحدث أم بعده.
- الراوي المشارك: وله تأثير واضح في مجرى الأحداث، إذ إنه يفعل وينفعل بها كشخصية من الشخصيات.

---

[١] Booth, Wayne,(١٩٦١), **"the rhetoric of fiction"**, the university of Chicago press, ltd, London, p ١٥٠- ١٥١.

[٢] بوث، واين (١٩٩٢)، البعد ووجهة النظر: مقالة في التصنيف، **الثقافة الأجنبية**، ترجمة: علاء العبادي، السنة ١٢، (العدد ٢)، ص ٤٥- ٤٦.

ويُعدّ مصطلح "المؤلف الضمني" أو "الذات الثانية للكاتب"، من أهم الإضافات التي أنجزها (بوث) تمييزًا له عن المؤلف الحقيقيّ، وإضافته كذلك في التمييز بين الراوي غير الموثوق به والمؤلف الضمنيّ، أو بمعنى آخر تمييزه بين السارد والكاتب، وكانت لمرجعية الضمير التي قال بها دورٌ واضح في استظهار لرأي جديد آمن به.

ويُعدّ تصنيف ***(جان بويون)*** *(Jean Pouillon)* للرؤية السردية من التصنيفات المنظمة التي استمدها من علم النفس، إذ حدد الرؤية بثلاثة أنماط [١]:

١- الرؤية مع: ففيها لا يتجاوز الراوي بمعرفته حدود الشخصيات.

٢- الرؤية من الخلف: وهي تقنية الراوي العليم الذي يسيطر على شخصياته، ويحركها كما يشاء.

٣- الرؤية من الخارج: يظهر فيها علم الراوي أقل مما تعلمه الشخصيات، وينحصر منظوره بما هو ملحوظ فيزيائيًا أو ماديًا.

ويوظف ***(تودوروف)*** ***(Todorov)*** مصطلح الرؤية السردية؛ ليفرق بينها وبين سجلات الكلام، فإذا كانت الأولى تعنى بالطريقة التي يُدرك بها الراوي الحكاية، فإن الثانية تعنى بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية وتقديمها. وانطلاقا من الرؤية السردية، فإننا نلمح "العلاقة التي تعكسها هذه الرؤية بين "هو" (فاعل المنطوق)، وبين "أنا" (فاعل النطق) أي بين الشخصية والراوي"[٢]. وقد استعاد (تودوروف) تصنيف (جان بويون) للرؤية مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة عليه، فكان الآتي:

- الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية)
- الراوي = الشخصية (الرؤية المحايثة)[٣]
- الراوي < الشخصية (الرؤية الخارجية)

يلحظ من تصنيف (تودوروف) السابق أنه إعادة إنتاج لتصنيف (بويون)، كما أنه أكثر تحديدًا من تصنيفات (جيمس) و(لوبوك)، ففي الرؤية الخلفية التي تقابل طريقة الحكي البانوراميّ

---

[١] يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٨٨، وينظر أيضا: عزام، محمد (٢٠٠٥)، **شعرية الخطاب السردي**، دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٨٨-٨٩.

[٢] تودوروف، تزفيتان، (١٩٩٦)، **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة،(ط١)، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص ٧٧.

[٣] يقصد بالرؤية المحايثة: تلك الرؤية التي تتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصية دون إحالة مرجعية خارج النصّ الروائيّ، وبهذا يكتسب مفهوم (المحايثة) خصوصيته البنائية في كونه لا يرتبط بإحالة خارج نصية، وإنما يظهر مستقلا عن العالم الخارجيّ، وفي الوقت نفسه مندغما بمكونات النصّ الروائيّ.

التصويريّ، والرؤية المحايثة التي تقابل العرض المشهديّ الدراميّ نلمح رؤية الراوي الخارجية التي لم تحظ بتصنيف دقيق لدى كل من (جيمس) و(لوبوك).

ومع ***(جيرار جنيت)*** *(Genette)* نجدنا أمام تقديم عمليّ لنظرية متكاملة للسرد، انطلق منها في استبداله مصطلح (التبئير) بـ(وجهة النظر، ورؤية، وحقل)[١] تحاشيًا منه لما تتضمنه هذه المصطلحات من مضمون بصريّ مفرط الخصوصية. ونراه يقيم تقسيمًا ثلاثيًا على غرار تصنيف (بويون) و(تودوروف)، وهو: الحكاية غير المُبأرة أو ذات التبئير الصفر، ونجدها في الحكي التقليديّ، والحكاية ذات التبئير الداخليّ، وتتضمن ثلاثة فروع: التبئير الداخلي الثابت؛ وفيه تبقى الرواية مُبأرة من جانب واحد فقط، والتبئير الداخليّ المتغير، إذ تتحول الشخصية البؤرية وتتغير، والتبئير الداخليّ المتعدد: وفيه يعرض الحدث الواحد حسب وجهة نظر شخصيات عدة، وأخيرًا الحكاية ذات التبئير الخارجيّ: إذ يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه[٢].

يموقع (جيرار جنيت) التبئير ضمن المكوّن السردي "الصيغة" الذي يقسّمه بدوره إلى مسافة، ومنظور، وفي هذا التقسيم أعطى للمنظور دورًا ثانويًا بخلاف النقاد السابقين أمثال (تودوروف) الذي قدم له دورًا مستقلا. أما نحن فسنحدد دراستنا بإفراد وجهة النظر بحيز مستقل من دراستنا، مركزين على تموقع الراوي في النصوص المدروسة، وتشكلاته حسب السياق الذي ورد فيه.

ومع الاضطلاع بالتوجهات النقدية التي أقامها النقاد لتقنية الراوي نشير إلى الوظائف التي ينهض بها في أثناء سرد مادة حكيه، فقد انطلق (جيرار جنيت) إلى تحديد خمس وظائف له هي:" الوظيفة السردية المحضة، ووظيفة الإدارة، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية، ووظيفة البيّنة أو الشهادة، والوظيفة الأيديولوجية"[٣]، وذهب إلى أنه ليس بالضرورة تواجد هذه الوظائف كاملة – باستثناء الوظيفة الأولى – في الخطاب الروائيّ. وقد اشترك (لينتفلت) مع (جيرار جنيت) في تحديده الوظيفة الأولى للسارد، وهي الاضطلاع بمهمة الحكي والتصوير، وأضاف إليها وظيفة أساسية أخرى هي المراقبة، وهذه الوظيفة " تتكافأ مع الوظيفة التصويرية، حيث يقوم السارد

---

[١] تجدر الإشارة إلى أنّ (جيرار جنيت) قدم تعديلا على مصطلح التبئير، فأضاف إليه مصطلح "الحصر" أو"التقييد"، فبعد أن وظف مصطلح التبئير على السارد، قصد به فيما بعد حصر الخبر السرديّ في معرفة السارد، يُنظر: جنيت، جيرار (٢٠٠٠)، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١٠٠.

[٢] جنيت، جيرار (٢٠٠٣)، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، (ط٣)، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص ٢٠١- ٢٠٢.

[٣] المرجع نفسه، ص ٢٦٤- ٢٦٥.

بتأطير خطاب الشخصية في خطابه الخاصّ، وليس من الممكن أن يؤطر خطابه في خطاب الشخصية، فالشخصية تعبر عن موقفها الذاتيّ إزاء الأحداث المسرودة، كما تنهض بوظيفة التأويل"[١].

إن تحديد مثل هذه الوظائف لا يعني تواجدها كاملة كما ذكرنا، بل يمكن تجاوزها إلى وظائف أخرى تقتضيها منهجية الدراسة والتحليل، لذلك نجد كثيرًا من النقاد في مقاربتهم وظائف السارد انطلقوا إلى وظائف أخرى أملتها عليهم طبيعة الدراسة، أو النظرة الشمولية، والرؤية الكاملة التي توحي بها القيمة الجمالية والتاريخية والنفعية التي تستهدفها الحكاية المتخيلة، ومن تلك الوظائف التي انطلقوا منها، ولاقت اهتمامًا ورواجًا عند الغالبية العظمى منهم: الوظيفة الجمالية التي أطلق عليها (توماشفسكي) "التحفيز التأليفي"، ووظيفة أخرى هي "الوظيفة التوثيقية"، وفيها يتخذ الراوي دور المصدر الموثوق به للمعرفة عندما يضطلع بمهمة ضبط الأسانيد أو إثبات الشهود زيادة منه في الإيهام بالتأريخ الروائي[٢]، وغيرها من الوظائف.

أما في ما يتعلق بمقاربتنا النقدية، فإننا سنتناول المفاهيم والطروحات التي تقارب في مسعاها منحى الدراسة، مع إضافة أشكال جديدة يبدو عليها الراوي في تحديد وجهة نظره للآخرين، الأمر الذي يستدعي إفراد كل نصّ روائيّ بحيّز مستقل للدراسة؛ لما يكتسبه من خصوصية تمايزه عن بقية النصوص الأخرى، وسنضطلع أيضًا بتحديد أهم الوظائف التي قام بها الراوي من خلال التحليل والدرس.

---

[١] أيوب، محمد (٢٠٠١)، **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة بين ١٩٧٣- ١٩٩٤**، (ط١)، القاهرة: دار سندباد للنشر والتوزيع، ص ١٥٦.

[٢] للاطلاع على هذه الوظائف وغيرها ينظر:

- الكردي،عبد الرحيم (٢٠٠٦)، **الراوي والنص القصصي**، (ط١)، القاهرة: مكتبة الآداب، ص ٦٥- ٦٦.
- عزام، محمد، **شعرية الخطاب السردي**، ص ٨٦- ٨٧.
- قسومة، الصادق (٢٠٠٠)، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، ص ١٣٩- ١٤٠.

(١)أحادية الرؤية في نصّ "عرس الزين"

تنفتح بنية "عرس الزين" النصية على رؤية أحادية تسيطر عليها وتطغى على أفعال الشخصيات وأقوالها، وهذه الرؤية ترتدّ إلى الراوي العليم الذي يؤدلج عبارات الشخصيات، ويتصرّف بأحداثها تصرفا كاملا، كما أنه يتولى دقّة الوصف الدقيق ليكون شاهد عيان على مجريات الرواية، فيتغلب صوته على الأصوات الأخرى، ويتصدر مكانة عالية يستطيع من خلالها أن يكشف عن تجلياتها ومراميها عن بُعد، وأن يُحصي جزئياتها، ويلملم بكلياتها فتخرج في نهاية الأمر واضحة المعالم مكشوفة الأفكار من خلاله هو لا من خلالها هي.

والسؤال الذي يطرح نفسه: ما السبب في انتقاء هذه التقنية لتسيطر على الملفوظ الروائيّ للنصّ؟ قد تبدو الإجابة على هذا السؤال مقنعة لو بحثنا عن الشخصية الرئيسة التي دار السارد في فلكها، وجعلها محورًا يتفرع منه إلى باقي الشخصيات وعلاقته بها، وهي شخصية "الزين" التي ظهرت في بنية النصّ شخصية بلهاء غريبة الأطوار، لا تسير على نسقية فكرية تبين معالمها، ولا تستطيع هذه الشخصية أن تعبّر عن نفسها بنفسها، فكانت حاجتها إلى سارد عليم ضرورية، إذ يسيرها كيفما يشاء، ويسقط عليها من أفكار وأحداث مؤتمرة بأمره راضخة لشأنه[١].

ويرصد السارد سمات "الزين"، وما يتصف به من مظاهر الغرابة في شخصيته وسلوكه، موظفا بذلك دور السارد الناقل الذي يكتفي بنقل الحدث كما سمعه من راوٍ آخر، وهو ضمنيًا موجود داخل الخطاب الروائيّ، ويتضح ذلك في المقتبس الآتي:

" يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا هو المعروف، ولكن يروى أن الزين، والعهدة على أمه، والنساء اللائي حضرن ولادتها، أوّل ما مس الأرض، انفجر ضاحكا. وظل هكذا طول حياته. كبر وليس في فمه غير سنّين، واحدة في فكه الأعلى والأخرى في فكه الأسفل. وأمه تقول إن فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ. ولما كان في السادسة ذهبت به يوما لزيارة قريبات لها، فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة. وفجأة تسمر الزين مكانه، وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ. وبعدها لزم الفراش أياما. ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعا قد سقطت، إلا واحدة في فكه الأعلى، وأخرى في فكه الأسفل"[٢].

يشير مستهل النصّ السابق إلى حقيقة معروفة أكدها السارد العليم، وهي حقيقة "صراخ الطفل أثناء ولادته"، وفي هذا التأكيد نوع من الثقة التي يسبغها السارد على قارئه؛ ليلج بعدها إلى رواية أخرى نقلها على لسان أمه والنساء اللائي حضرن ولادتها **"والعهدة على،.."**، فنقله لهذا

---

[١] ينظر الرأي الذي ساقه الكردي بشأن حاجة الشخصية إلى وجود راو مقصود يختفي وراءها ، ويبني على وفق تصوره آراءها وأفكارها. الكردي، عبد الرحيم، ص ٨٢.

[٢] صالح، الطيب (١٩٨٨)، **عرس الزين**، بيروت: دار العودة، ص ١١.

الخبر الغريب بطبعه يبعده عن صفة الكذب، فيترك مهمة الإخبار تلك إلى الشخصية نفسها التي تبدو بدورها راويًا آخر ضمنيًا في الحكي الروائيّ، فتنتقل الرواية الثانية إلى الحدث نفسه، فيصبح الحدث أخيرًا واقعًا فعليًا ملموسًا يُعرض ويتقولب ذهنيًا في نفس القارئ الضمنيّ.

وبهذا نستطيع انطلاقا مما سبق أن نشير إلى ثلاث مراحل انتقل فيها وصف السارد لأفعال "الزين" وشخصيته:

- السارد العليم الضمنيّ متبنيًا محكيّ الأقوال عن هذه الشخصية.
- الأم والنساء راويًا ثانيًا يتولى مهمة إخبار الحدث على عهدته.
- الحدث المنقول موظفا في سلوك الشخصية وأفعالها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ مهمة نقل الحدث على لسان شخصية أخرى في القصة لم تقتصر على هذا الموضع، وإنما تعرّض إليها السارد مرة أخرى عندما أخبر عن سلوك "سيف الدين" وتصرفاته المنفرة، وقد اعتمد السارد في نقل هذه الأخبار على عهدة والد "سيف الدين" "البدوي الصائغ"، الذي تولى مهمة الإفصاح عن أفعال "سيف الدين" وسلوكه، وكان السارد بذلك مقتصرًا بدوره على نقل الحدث بأمانة عن السارد الأول، موظفًا بعد نقل الخبر عبارة **"هكذا قال"**[١] التي كررها مرتين، تأكيدًا منه على براءته من الخبر المنقول. ولا يخفى أنّ مثل هذا التوظيف الفنيّ لرواية الخبر يفسح المجال للشخصية التي تتحدث بلسان السارد نفسه بالظهور في فضاء الرواية، وإيضاح أفعال الشخصية المتحدث عنها كونها لصيقة بها ومجاورة لها في الملفوظ الحكائيّ.

وانطلاقا من طبيعة الشخصية البطلة "الزين"، وما دار حولها من وصف وأعمال تلتصق بها يتسلح السارد العليم بشفرة ضمير الغائب التي تعدّ خير وسيلة ليقدمها للقارئ عارية من أي زيف، كما أنّ هذه الشفرة تتيح للسارد الحرية في أن يمرّر ما يشاء من أفكار هذه الشخصية ورؤاها دون أن يبدو تدخله صارخًا، والأهم من هذا وذاك أنّ هذا الضمير "يحمي السارد من إثم الكذب، فيجعله مجرد حاكٍ يحكي لا مؤلفٍ يؤلف أو مبدع يبدع"[٢]. وقد اهتم السارد مرارًا بالوصف الخارجيّ لشخصية "الزين" معتمدًا في وصفه هذا على حديث الشخصيات الأخرى أو نظرتها، ومنها ما جاء وصفه عن القوة الرهيبة التي يتمتع بها "الزين"، محيلا هذه القوة على تذكر الشخصيات عنه، وما ألفوه منه، يقول:" **تدفقت في جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقة لأحد بها. أهل البلد جميعا يعرفون هذه القوة الرهيبة ويهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد. إنهم يرتعدون روعا كلما ذكروا أن الزين أمسك مرة**

---

[١] عرس الزين، ص ٥٣ ، و ٥٥.

[٢] مرتاض، عبد الملك (١٩٩٨)، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ١٧٧- ١٧٨.

بقرني ثور جامح استفزه في الحقل، أمسك به من قرنيه، ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش، وطرح به ثم ألقاه أرضا مهشم العظام، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسه قلع شجرة سنط من جذورها، وكأنها عود ذرة. كلهم يعلمون أن في هذا الجسم الضاوي قوة خارقة ليست في مقدور بشر"[١].

ويبدو هذا التحكم المطلق من السارد بشخصية "الزين" واضحًا في أنه لم يعرض لخفايا نفسه وهواجسه الدفينة، ولم يترك للشخصية كذلك الحرية في أن تفكر أو أن تخرج برؤية واضحة لها، وإنما اقتصرت وظيفة السارد هنا في الوصف الخارجيّ لتصرفات "الزين"، وتركيز نظرات الشخصيات حوله، كما أنه يبدو في أغلب الأوقات عليمًا أكثر من علم البطل نفسه في ما يدور حوله من أحداث، فيحركه كالدمية التي تستجيب له طوعًا دون مواربة، وخير مثال على ذلك ما جاء من ذكر حول "نعمة" بنت "الحاج إبراهيم"، وإعلان أمر مراقبتها للزين دون علم منه، وبدهيّ أن هذا الحدث الذي أعلنه السارد مرتين[٢] يبرهن على المعرفة الكلية للسارد، كما أنه يثير الانتباه لما ستصير إليه الأحداث من علاقة "الزين" بـ"نعمة".

إنّ النقطة التي حددت علاقة السارد العليم بشخصية "الزين" القائمة على مراقبة سلوكه ونقل أفعاله واضحة للعيان، لم تكن هي نفسها مع باقي الشخصيات الأخرى، بل إننا نجد في بعض الأحايين اهتمامًا واضحًا في سبر أغوار تلك الشخصيات، وتعليل أفعالها، والغوص في شعورها لتقدم تبريرًا منطقيًا لمظهرها وسلوكها، وبدا ذلك واضحًا في حديث السارد عن "آمنة" التي قدمها السارد أمًا تبحث عن زوجة لابنها، فوجدت ضالتها في ابنة سعدية "نعمة"، ثم جاء رفض البنت لابنها، وما تبعه ذلك من تفكير داخليّ اعتقدته الشخصية من أسباب الرفض تلك، ولم يكن هذا التفكير الباطنيّ الذي ترجمه السارد بلغته الخاصة سوى حيلة أخرى وتكنيك فنيّ يفسر فيه تفكير هذه الشخصية، ويقدّم لنا إيضاحًا مقنعًا لما قامت به.

وأمّا الشخصية الثانية التي لقيت اهتمامًا أثيرًا لدى السارد، فتبلورت ملامحها بتفكيرها وأفعالها هي شخصية "نعمة بنت الحاج إبراهيم"، حيث أظهرها السارد إظهارًا واضحًا، وحدد علاقتها بـ"الزين"، ورصد هواجسها التي لم تنل أي شخصية أخرى نصيبها في هذا الجانب، وفي المقتبسات الآتية دليل على ائتمار الشخصية بأمر السارد الذي وجهها كيفما شاء في النصّ الروائيّ:

---

[١] عرس الزين، ص ٤٦.

[٢] يُنظر: عرس الزين، ص ٢٤ ، و ٢٨.

" ونشأت نعمة، طفلة وقورة، محور شخصيتها الشعور بالمسؤولية. تشارك أمها في أعباء البيت، وتناقشها في كل شيء، وتتحدث إلى أبيها حديثا ناضجا جريئا يذهله في بعض الأحيان"(١).

وينتقل بعدها في شرح طويل مسهب يبين قوة شخصيتها وثقافتها الواسعة التي افتقرت إليها أيّ فتاة أخرى في مثل سنها، إلى أن يصل إلى استجلاء رغبتها الدفينة حول علاقتها بـ"الزين"، فيفصح عن مشاعرها المكبوتة، لتظهر عارية من الزيف، يقول:

" وحين يخطر الزين على بال نعمة تحس إحساسا دافئا في قلبها، من فصيلة الشعور الذي تحسه الأم نحو أبنائها. ويمتزج بهذا الإحساس شعور آخر بالشفقة. يخطر الزين على بالها كطفل يتيم عديم الأهل، في حاجة إلى الرعاية إنه ابن عمها على كل حال، وما في شفقتها عليه شيء غريب"(٢).

وقد يبدو من المقتبس السابق إلحاح واضح على تفسير الشخصية على وفق هذا المنظور الذي ارتآه الراوي، وذلك لأهميتها في الحدث الروائيّ، ولمكانتها وعلاقتها الأثيرة بشخصية "الزين" البطل.

وتبقى مسألة أخيرة في هذا الجانب، وهي أنّ غرابة التصوير التي وصف بها "الزين" من السارد ترجمت في رغبات دفينة لشخصية "نعمة" التي تولت الاهتمام به، وأفسحت له مكانًا رحبًا للتفكير فيه زوجًا، وهو محور الحديث الذي قامت عليه الرواية.

ثمة شخصية أخرى ساقها السارد، وعدّها طرفًا في محور الحديث عن "الزين" و"نعمة"، وهي شخصية "الناظر"، إذ ساعد كلام السارد في الحديث عنه، وعن رغبته في الزواج من ابنة الحاج إبراهيم "نعمة" في الإفصاح عن دخيلة نفسه، كما أسهم هذا السرد الغيبيّ في الكشف عن مدى المفارقة التي أظهرها حوار الشخصية نفسها مع باقي الشخصيات الأخرى، فقد أفصح الحوار الخارجيّ عن تعفف "الناظر" عن التفكير بـ"نعمة" زوجة له أمام الشيخ "علي "و"عبد الصمد" بحجة أنّ "نعمة" مثل بناته، ولكنّ حديث السارد الذي ساقه بشفرة الضمير الغائب كشف عن تفكير آخر ومنحى مغاير لوعي "الناظر"، فزواج "نعمة" من "الزين" كونها ابنة عمّه تقليد قديم في القرية لم يكن مقنعًا من وجهة نظر "الناظر"، بل كان زواجها من "الزين" بمثابة إهانة له، وهذا الشعور الدفين لم يستطع أن يبوح به، فتولى السارد هنا مهمة الإخبار عنه(٣).

---

١ عرس الزين، ص ٣٦.

٢ المصدر نفسه، ص ٣٩.

٣ ينظر هذا الحديث: عرس الزين، ص ٦٩.

ولا تكمن أهمية قول السارد هنا في إظهار مدى المفارقة التي تبدت في شخصية "الناظر" فحسبُ، بل كشفت أيضًا عن وظيفة أخرى للسارد وهي وظيفة تقييمية ظهرت في إصداره حكمه على زيارة "الناظر" للحاج "إبراهيم" لطلب يد ابنته "نعمة" للزواج، فعدّ مثل هذه الزيارة خطأ فادحًا[١]. وهذا التدخل الصارخ للراوي في فعل الشخصية، وإظهار حكم عليها دليل آخر على معرفته الكلية، وأهم ما يميز هذه المعرفة الكلية للكاتب هو " اطلاعه على كل حدث من أحداث الرواية، وكذلك استعداده على إقحام نفسه بين القارئ وأحداث القصة"[٢]، ويدل كذلك على مدى هيمنة الراوي على شخصياته، وكأن بينه وبينها مسافة بعيدة تجعله يراهم عن بُعد، ويحصي حركاتهم، ويصدر قرارات بشأن تصرفاتهم وأفعالهم.

مما سبق نخلص بنتيجة مؤدّاها أنّ رؤية السارد العليم بدت متمحورة في شخصية "الزين" أولا، ثم في حدث زواجه ثانيًا، ومن خلال هذين العنصرين تفرعت رؤية الشخصيات الأخرى، وكان أول ما ارتبط بها الرؤية التي أسقطها الراوي على شخصية "نعمة"، إذ ربطها بـ"الزين" من حيث التفكير في أفعالها، ثم الكشف عن هواجسها تجاهه. ومن خلال شخصية "نعمة" تفرّعت رؤيتان: الأولى لـ"آمنة" أم أحمد، والثانية للناظر، وهاتان الرؤيتان اتصلتا اتصالا مباشرًا بشخصية "نعمة"، وما كان لهاتين الرؤيتين أن تظهرا في سياق السرد الروائيّ للراوي العليم ما لم يتمّ حدث زواج "الزين" من "نعمة" أولا، ومن ثم "الزين" نفسه الذي يمثل بؤرة الحكي الروائيّ في البنية النصية.

وإذا كانت شخصية "الزين" تمثل لدى السارد البؤرة المركزية التي انطلقت منه في سرد حكايته، فإنّ السارد من ناحية أخرى يضطلع بدور ثانٍ يقوم على تحويل هذه البؤرة نصيًا إلى ذات مبئرة ترى على وفق منظورها الخاصّ إلى مركز آخر للتبئير، وهذا التحويل في المركز الوظيفي للبؤرة النصية تجلى في حديث السارد عن الإمام (إمام المسجد)، ودوره في القرية وسلطته ونظرة من حوله له، وهنا غدا الإمام مركزًا للتبئير يمارس سلطته الدينية على أهالي القرية، فكان لا بدّ للسارد من عرض منظورات هذه الشخصيات على حدة؛ ليوفق بينها في رؤية أحادية تعود إليه وتنطلق منه.

ولعلّ في جعل "الإمام" لدى الراوي بؤرة لها دورها في الحكي الروائيّ سببًا واضحًا في تمثله سلطة الدين، فهو المتحدث بلسانه، إذ بات تمسكه بطقوس دينية أمرًا مفروضًا على أهل البلدة، كالتركيز على الصلاة والآخرة..إلخ، إضافة إلى ما سبق، فإنّ ارتباط "الإمام" بشخصية "الحنين" الذي يمثل الجانب الخفيّ في عالم الروحانيات، واضح ومهمّ لتفسير رؤى الشخصيات

---

[١] ينظر: عرس الزين، ص ٧٠.

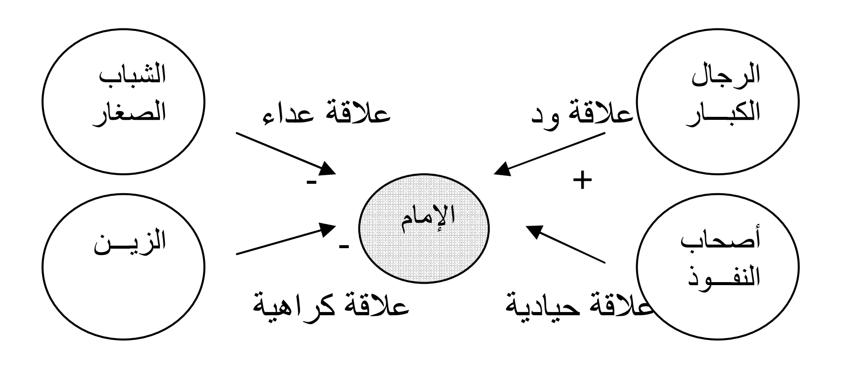
[٢] Friedman, Norman, point of view, p ١٢٤.

الأخرى عنها، وخصوصًا إذا ما علمنا ارتباط أهل البلدة أيضًا بروحانيات "الحنين" رجل الدين ارتباطا لازمًا، فشكلت هذه الثنائية بين "الإمام" و"الحنين" مركز استقطاب واضح لشخصية "الإمام"، وجعله المحور الذي بنى عليه السارد آراء الآخرين فيه.

وتتضح هذه الأفكار والمعتقدات لدى البؤرة النصية "الإمام" في ما يأتي:

- معسكر الرجال الكبار (يتزعمهم حاج إبراهيم أبو نعمة) يرتبط بالإمام برباط المودة مع التحفظ في المعاملة[١].
- معسكر الشباب دون العشرين يرتبط بالإمام بعلاقة عداء سافر، وهؤلاء منهم المعلم ومنهم الكسول، ومنهم المغامر الذي يذهب خفية للواحة في طرف الصحراء لمعاقرة الخمر ومعاشرة النساء.
- معسكر الوسط ممثلا بـ"محجوب" و"عبد الحفيظ" و"الطاهر الرواسي" و"عبد الصمد" و"محمود الريس" و"أحمد" و"إسماعيل" و"سعيد"، وهؤلاء هم أصحاب النفوذ الفعليّ، وأكثرهم وزنًا في البلد، إذ يرتبطون بـ"الإمام" بعلاقة طبيعية قوامها العمل، وإدارة شؤون المسجد، غير أن "الإمام" يقابلهم بغير مودة، ولكنه سجين في قبضتهم.
- "الزين" وهو معسكر قائم بذاته يكنّ الكراهية الشديدة للإمام ولم يبين الراوي سبب هذه الكراهية، ولكننا نخمن ذلك بتلك العلاقة الحميمية التي تربط "الزين" بـ"الحنين" رجل الدين والروحانيات، الأمر الذي ولد نفورًا ظاهرًا للإمام في نفس "الزين".

ويمكننا أن نمثل العلاقة التي تربط هؤلاء الأشخاص بـ"الإمام" بالشكل الآتي:



---

[١] يستثنى من هذا المعسكر إبراهيم ود طه، وهو رجل في السبعين لا يصلي ولا يصوم ولا يزكي ولا يعترف بوجود الإمام، يُنظر: عرس الزين، ص ٧٦.

وبالرغم من تعدد وجهات النظر تلك وتباينها، غير أننا لا نستطيع أن نرجح تعددية الأصوات التي انبثقت عنها بنية النصّ الروائيّ في "عرس الزين"، لأن تباين هذه الشخصيات المبئرة يرتدّ بالأصل إلى صوت واحد تندرج فيه، وهو صوت السارد الأحاديّ الذي يثوي خلفها ويعضدها، ويحكم سيطرته عليها. وسبب آخر يجعلنا ننفي تعددية هذه الأصوات، هو لجوء السارد العليم إلى السرد البانوراميّ الذي يخلو من مسرحة الحدث للشخصية المبئرة، واعتماده الأسلوب التصويريّ الذي يقتصر على رؤية شمولية لآراء الشخصيات، وهي رؤية معروفة سلفًا لدى السارد الذي نهض بمهمة التنسيق والتنظيم لها دونما محاولة جادة منه ليعضد صوته بصوتها، وإنما بقي مختبئا خلفها، مراقبًا أقوالها، راصدًا تحركاتها.

ولئن كانت تقنية الضمير الغائب التي يتسلح بها الراوي العليم مهيمنة على فنية الرواية وبنائها النصيّ، فإنها تطرح إشكالية تهمّ النقد الحديث، وهي: من المتكلم في الرواية؟ هل هو المؤلف نفسه؟ أم هو السارد باعتباره لعبة فنية يمرّرها الكاتب ليكشف عن أفكاره ورؤاه؟

لقد أثار (باختين) هذه المسألة عندما لم يميّز بين المؤلف الحقيقيّ والمؤلف الضمنيّ، وعدّ المتكلم فردًا اجتماعيًا له منتج أيديولوجيّ، فخطاب المتكلم عنده في الرواية ما هو إلا خطاب منقول عن خطاب المؤلف نفسه، كذلك لم يقم اعتبارًا لاختلاف الكيفية التي يقدم فيها المتكلم مادة حكيه، هل هي بمحكيّ الأقوال أم محكيّ الأفعال، فكلاهما في نظره يرتدّ إلى شخص واحد هو الكاتب " فالذي يتكلم هنا هو في العموم الكاتب، وهو وحده الذي يتكلم، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه"[١].

إنّ اهتمام (باختين) بالمتكلم اقتصر على المتحدث في النصّ، لا على مستوى الملفوظ الكلاميّ، من هنا جاءت الضرورة للتمييز بين المؤلف كونه منتج أيديولوجيا، والسارد كونه شخصية ورقية في النصّ الروائيّ، فهو ذات متلفظة يتجسد حضورها في الكشف عن مجريات الأحداث، والإبانة عن خطاب الشخصيات المباشر، كما أنه يمثل الخيط الخفيّ الذي يشدّ الخطاب الروائيّ على وفق منظوره الخاصّ، وهو أولا وأخيرًا وسيلة فنية يخلقها الروائيّ ويتوسل بها " وهو يؤسّس عالمه الحكائيّ لتنوب عنه في سرد الحكي، وتمرير خطابه الأيديولوجيّ، وأيضًا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى"[٢].

ويضطلع السارد على وفق هذا المنظور بمهمتين رئيستين: تقديم الأحداث وتنظيمها، والتعريف بالشخصيات وتوجيه حركتها. وهاتان الوظيفتان تكشفان عن المكانة العظيمة التي

---

[١] باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ص ١٨٦ -١٨٥.

[٢] بو طيب، عبد العالي (١٩٩٢)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، **فصول**، ١١، (٣)، ص ٦٨-٦٩.

يحتلها السارد، بوصفه منطقة فاصلة بين المؤلف والشخصيات من جهة، وبين النص الروائيّ والقارئ من جهة أخرى، كما أنه الوسيلة التي تنتقل بوساطتها صورة العالم المتخيل على أرض الواقع إلى الصورة الفنية في الكتابة الأدبية عندما تستعاد في ذهن القارئ.

(٢)تعدّد الوجوه في نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال"

إذا كان نصّ "عرس الزين" ينفتح على سرد موضوعيّ ضمن راوية أحاديّ يستهدف أبطاله، ويتغلغل في أفكارهم السرية، فإننا سنواجَه في نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" بنمط سرديّ آخر، هو أقرب في وصفه لمصطلح (توماشفسكي) بـ(نمط السرد الذاتيّ)، فعن طريقه "نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه"[١]. وتنهض على أساس هذا النمط تقنيتان أساسيتان للراوي هما: سارد مشارك يتولى دفة الحديث، وهو مصاحب نصيّ لأحداثه، ومحايث في رؤيته للشخصيات الأخرى، وبطل مشارك هو بمثابة فاعل ذاتيّ في النصّ الحكائيّ وسارد ذاتيّ يكيف أحداثه على وفق علاقته بالسارد المشارك، ولا نعدو جانب الصواب إذا قلنا إنّ مثل هذه المصاحبات النصية لعنصر الراوي تقربها كثيرًا من روايات الشخص الأول (first person novel)، غير أنها لا تتطابق في إطلاق وصف الرواية الأتوبيوجرافية عليها؛ بسبب تعدد أنماط السرد، وإنما لنقل إنها تنتمي إلى نوع آخر من روايات الشخص الأول يعتمد على توافر "راو للرواية لا يكون الشخصية الرئيسة، وإنما يقع منها على مسافة معينة، وهو غالبًا ما يكون صديقا أو مهتمًا بها"[٢]، وغالبًا ما يقدم تجاربه التي تتشابه في بعض منها مع تجربة الشخصية، كما أنه يتوسّل – في بعض الأحيان- بتقنيات الحوار بنوعيه ليفرز لنا رغباتها ومشاعرها الباطنية.

وتنطبق هذه المقولة السردية التي عرضناها على المصاحبات السردية لنصّ "موسم الهجرة"، إذ يتحدد موقع الراوي المشارك في علاقته بالبطل الرئيس "مصطفى سعيد" الذي هو بمنزلة نقطة التكثيف الخياليّ الذي يسقط عليه الراوي اهتماماته وحديثه، فيغدو البطل بؤرة الاهتمام لدى السارد، ولدى الشخصيات المحيطة به. وبهذا التصنيف السرديّ ينتفي انتماء هذا

---

[١] مجموعة من المؤلفين (١٩٨٢)، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، (ط١)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص ١٨٩.

[٢] Bertil Romberg , Almqvist &Wiksell, **"Studies In The Narrative Technique of the First-Person Novel**, p ٦١.

الجنس السرديّ إلى فن السيرة الذاتية، أو دراسته وفق منهج السير ذاتيّ في نقد الرواية[١]، وإن اختلطت مونولوجات "مصطفى سعيد" بحوار الراوي، فالراوي والبطل والشخصيات الساردة - وهي شخصيات متنامية متطوّرة يخلقها الروائيّ (الكاتب)- هي شخصيات متخيلة، بخلاف السيرة" التي يوجد فيها الكاتب، وهو ليس روائيًا، بل نجد الكاتب هو الراوي وهو البطل، وهو حقيقة لا متخيل"[٢]، فبينما تقوم الرواية على تصنيف ثلاثيّ قوامه الكاتب والراوي والبطل، فإنّ الجنس السيريّ يختزل الثلاثة في شخصية أحادية وهو الكاتب نفسه.

شيء آخر نودّ ذكره في هذا السياق، وهو أنّ التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية مردّه في حقيقة الأمر إلى وجود قواسم مشتركة بين هذين التصنيفين الأجناسيين، فكلاهما ينهض على "وجود شخصيات إنسانية تقوم بالفعل الإنسانيّ في فترة زمنية متراخية تنال فيها هذه الشخصيات من التجربة ويجني القارئ فيها من الحكمة ما يجعل للزمن أثرًا واضحًا في سلوك الشخصيات وفي تطور ملامحهم المادية والمعنوية"[٣]، وانطلاقا من هذا التشابه يبدو للوهلة الأولى أنّ قيام البطل في نصّ "موسم الهجرة" برواية حكايته أمام الراوي على صورة يتماثل فيها مع ملامح السيرة الذاتية في رواية الأحداث، ولكننا لا نستطيع تأييد هذا الاتجاه النقديّ؛ لأنّ نصّ الرواية يتمايز بشبكة من العلاقات تتداخل فيها حوادث البطل مع حوادث القرية التي يرويها الراوي "محيميد"، الأمر الذي يجعل تحديد سمة التصنيف السيريّ لها من الصعوبة بمكان، فتشظي الزمن الروائيّ، وتوزّع الأمكنة، وتكاثف العلاقات بين الشخصيات واتصالهم بالحوادث من شأنه أن يزيد من القيمة الجمالية للجنس الروائيّ، ويلمّح إلى قيمته البنائية الخاصة.

وإذا سلمنا بصحة التصنيف الأجناسيّ لنصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" الروائيّ، فقد غدت ثنائية الراوي والبطل المشجب الذي علق عليه أغلب الدارسين اهتماماتهم، واختلفت الطروحات النقدية التي تناولوها، فمنهم من عدّ حدّ التناقض الناجز بين موقع كل من الراوي والبطل هو في العلاقة بالوطن (السودان)" فعلاقة الراوي بوطنه هي علاقة انتماء لزمن ماضويّ يتكرر، وعلاقة "مصطفى سعيد" هي علاقة انتماء لزمن يتحول ويولد مختلفا"[٤]، فتأخذ النظرة هنا حيزًا اجتماعيًا ذا بعد أيديولوجيّ له طابع موضوعاتيّ. ومنهم من حصر هذه الثنائية في علاقة

---

[١] هذا المنهج انتشر انتشارًا واسعًا في دراسة الرواية السعودية، ويعتمد على الخلط بين جنس السيرة الذاتية والرواية، وهو خلط لا يمكن قبوله، نظرًا لاختلاف حدّ التعريف بين الجنسين. يُنظر: الغامدي، صالح بن مغيض، سير ذاتية الرواية العربية السعودية، **علامات في النقد**، مجلد ١٣، (جزء ٥١)، ص ٤٠ – ٥٩.

[٢] القحطاني، سلطان سعد (٢٠٠٨)، التماس الفني بين السيرة والرواية، **علامات في النقد**، المجلد ١٧، (الجزء٦٥)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ، ص ٢٣٣.

[٣] السعافين، إبراهيم (٢٠٠٧)، **الرواية العربية تبحر من جديد**، (ط١)، دبي: دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ص ٢٤٨.

[٤] العيد، يمنى، **الراوي الموقع والشكل**، ص ١٠٨.

الشرق بالغرب، ثم طوّر هذه الثنائية المضمونية، ليجعل منها ثنائية فنية وأسلوبية، هي ثنائية الراوي والبطل حيث تتصارع فيها تناقضات شتى؛ كالحقيقة والكذب، والواقع والحلم، والحرية والعبودية. وفي إطار هذه التناقضات يتحدد موقع كل من الراوي الذي يظل ثابتا في مواقفه، ويتغير البطل "مصطفى سعيد" تغيرًا دائمًا، وبذا "يصبح الراوي على مستوى الرمز البطل الأول، ويصبح البطل البطل الثاني، ثم كثيرًا ما يصبح البطل الراوي الأول، ويصبح الراوي الراوي الثاني"[١].

وفي إطار هذه الثنائيات الواردة في دراسات النقاد التي اكتسبت أهمية فاعلة جعلتها تلوّن نص "موسم الهجرة" بلون دراميّ يسلك سبيل الرواية الذاتية، نقترح في دراستنا تقسيمًا ثلاثيًا ترتكز محاوره على راوي النصّ المشارك، والشخصية الرئيسة (البطل)، ويعضدهما معًا تقنية ثالثة هي تقنية (الشخص الثالث الذاتيّ)، أو كما يسميه (جيمس) (الرؤية غير المباشرة)، ونحن إذ نستعير هذا المفهوم السرديّ من صاحبه (آلان وارن فريدمان)، إنما نحقق به مبدأ التكافؤ السرديّ الذي تقف أرضيته الصلبة على تآزر هذه المحاور جميعًا، بالإضافة إلى تقديمها إيضاحًا وتفسيرًا لعلاقة الراوي بالبطل "مصطفى سعيد"، ثم علاقة كل منهما بباقي الشخصيات الأخرى.

تقوم ذاتية الشخص الثالث تلك على إقصاء حدود المعرفة الكلية عنه إقصاءً تامًا، وطبعه بطابع ذاتيّ، " فهو يرى ويحسّ بعيني وحواسّ شخصية واحدة، يحبس نفسه على منظور منفرد، باتساق كثير أو قليل، بالمقارنة مع الراوية المتعدّد، بحيث تجد أنّ صوت الشخص الثالث الذاتيّ يلعب دورًا أكثر تحديدًا لكنه أكثر نفاذا، إذ إنه لا يمسرح نفسه، ولكنه من جهة أخرى يضبط عمليات التحوّل إلى الداخل في شخصية أو أكثر من الشخصيات المركزية"[٢].

يشير التعريف السابق إلى الوضعية التي يكون عليها "الشخص الثالث الذاتيّ" في بنية النصّ الروائيّ، فهو متسلح بضمير الغائب، لكنه في الوقت نفسه لا يوسّع معرفته لتتسع على مساحة النصّ، وإنما يحتجب خلف شخصية معينة مبرزًا أفكارها وهواجسها عن طريق توسله بشخصيات ومكونات أخرى تسهم معه في تعرية ما غمض من تلك الشخصية وكشف مراميها ومنهجها، وهو بهذه الحالة يتصف بدرجة من المرونة والتحوّل؛ إذ إنّه ينتقل بحرية بين الشخصيات والموجودات الأخرى التي ترتبط بتلك الشخصية البؤرة، فيكشف عن أساليبها من خلالهم، ثم ينتهي دوره بانتهاء دور تلك الشخصيات، وهذا ما رُمنا إليه في تحديد وظيفة "الشخص

[١] قيسومة، منصور، (١٩٩٧)، **الرواية العربية الإشكال والتشكل**، (ط١)، تونس: دار سحر للنشر، ص ١٦٠.

[٢] فريدمان، آلان وارن (١٩٧٧)، الرواية الحديثة المتباينة الوجوه، **الآداب الأجنبية**، ترجمة محيي الدين صبحي، السنة ٤، (٢)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص ١٩.

الثالث الذاتيّ"، فهو يحصر أفقه ويضيقها في نطاق شخصية واحدة، ولا يتعداها إلى شمولية الرؤية وعمومية النظرة.

وانطلاقا مما ذكر، فإنّ تمظهر "الشخص الثالث الذاتيّ" لا يحصل إلا من تعالق نصّ الراوي بنصّ البطل، وتحقق كل منهما في منظومة الخطاب السرديّ، حيث يرفد الراوي هنا رؤيته الذاتية من خلال الشخص الثالث في حواره مع الشخصيات الأخرى، وفي الأصوات المجردة التي ترتدّ أساسًا إلى صوت البطل، وبذا يكون "الشخص الثالث الذاتي" بمثابة خيط نفسيّ يشدّ خطابات السارد، ويوجهها نحو هدفها الأساسيّ، دون محاولة منه لتقييم أفعالها أو مراقبتها من الخارج أو تحريكها على وفق رغباته الخاصة وأفكاره الذاتية.

وقبل أن نلج في طبيعة هذا المكوّن السرديّ والثيمات السردية التي يتمحور فيها، لنا بداية أن نحدّد طبيعة العلاقة بين السارد المشارك (الراوي)، والبطل (الراوي الثاني)؛ لنضع حجر الأساس في توصيف هذه العلاقة، ثم الانطلاق نحو "الشخص الثالث الذاتيّ" الذي يتولد منهما.

ينفتح نصّ "موسم الهجرة" برواية السارد المشارك على عبارة ميلودرامية **" عدتُ إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا"**[١]. فترتهن هذه المقولة بحديث ذاتيّ طوال الجزء الأول من الرواية، يعرض فيه السارد منجزاته وعلاقته فكريًا بالغرب، ثم يتحول بعدها للحديث عن أهله ووطنه، وطبيعة علاقته بهم، ويُعرف لنا من خلال رؤيته الذاتية تلك بشخص "مصطفى سعيد"، فيثير وجوده في بلادهم تساؤلات شتى لديه، ثم يبدأ بالتقرب إليه في محاولة منه لكشف ما غمض من شخصيته، هذا الغموض يمكن أن نسوّغه بانجذاب الراوي لشخصية "مصطفى سعيد"، وغرابة أطواره بالقياس إلى أهل القرية، فهو غريب أصلا عنها، دمث الأخلاق، قليل الكلام، يمتلك شخصية قوية ومميزة، وأخيرًا يحمل لغزًا غامضًا حيّر السارد، وجعله مهتمًا به وبما يمتلكه من مميزات وفرادة تعلو على بني قومه. وتزداد شكوك السارد نحو البطل، ولا سيّما بعد تلاوته شعرًا إنجليزيًا، وبذا تعد زيارة البطل للسارد في بيته فاتحة الولوج إلى عالم البطل.

يفترض انتقال السرد إلى البطل الذي تمركز حضوره في الفصل الثاني فقط في نصّ "موسم الهجرة" تحولات في مواقع كل من الراوي والمرويّ والمرويّ له، فبعد أن كان الراوي يعرض له على وفق رؤى الشخصيات رؤية موضوعية خارجية، يتحول بلسان البطل إلى رؤية ذاتية داخلية محضة تفرغ حمولاتها في بنية الرواية، وتشحنه بدلالات جديدة تفرض نفسها في الملفوظ النصيّ. أما التحول الوظيفيّ للسارد والمسرود له، فقد غدا واضحًا، إذ تحول السارد

---

[١] صالح، الطيب (١٩٨٧)، **موسم الهجرة إلى الشمال**، (ط١٤)، بيروت: دار العودة، ص ٥.

المشارك إلى مسرود له يُفهم ضمنيًا بحيث يمكن أن نطلق عليه اسم "القارئ الضمنيّ" "**عدت إلى أهلي يا سادتي**"[١]... "**أقول لكم لو أن عفريتا انشقت عنه الأرض فجأة، ووقف أمامي...لما ذعرت أكثر مما ذعرت**"[٢] " **لا أكتمك أنني ترددت، لكن اللحظة كانت مشحونة بالاحتمالات**"[٣]، وهذا القارئ الضمنيّ ليس شخصية كما يفهم من مقولات السرد السابقة، وإنما هو حسب رأي (إيزر)" إحدى نقاط استشراف متعددة، توفر منظورات لمعنى النص السرديّ، ويقدم المؤلف الضمنيّ والشخصيات والعقدة وجهات نظر مختلفة حول الفعل وهو يتكشف، فيجيء دور القارئ بعد ذلك للتقريب بين هذه المنظورات"[٤].

ومن ثمّ يتحول القارئ الضمنيّ (أو المسرود له بحسب رأي برنس) بمجرد أن يتسلم البطل "مصطفى سعيد" دفة الحديث إلى مسرود له متخيّل في نصّ الرواية، فيظهر على صورة الراوي المشارك " **سأقول لك كلاما (على لسان البطل) لم أقله لأحد من قبل. لم أجد سببا لذلك قبل الآن. قررت هذا حتى لا يجمح خيالك، وأنت درست الشعر**"[٥]. وقد أشار البعض إلى أن المرويّ له في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" يحال عليه عبر الملفوظات النصية التي توافرت، وهذه الملفوظات النصية عبارة عن علامات تشير إلى المرويّ له، سواء أكان في توظيف الضمائر، أم على شكل بياضات وفراغات طباعية، وثغرات زمنية يعمد إليها الكاتب ليترك دورًا للقارئ أو المتلقي ليملأ فراغات النصّ، فيجعل حضوره مكثفا ويسهم في عملية الإنتاج الدلالي الذي يحمله الخطاب الروائيّ.وفي إطار الوظائف التي يضطلع بها المرويّ له تتفرع تلك الوظائف في مستويين اثنين: "مستوى تقبليّ خارج النصّ يتكون من وظيفة التوسط والوظيفة الأيديولوجية، ومستوى تقبليّ داخليّ يستوعب وظيفة التمييز والوظيفة السردية"[٦].

يرشح خطاب البطل / السارد بمزيد من محمولات فكرية، وأفعال وافرة، واكتناهات عميقة ترتد إليه وتفصح عن هويته، فمن خلاله وضحت لنا طبيعة علاقته بأمه، ووضعه في المرحلة التعليمية الأولى، منطلقا منها إلى علاقته بـ"مسز روبنسون" التي كانت المنطلق لتجاربه النسائية في لندن، وقد اعتمد البطل في مونولوجاته الداخلية على سيل من المشاعر الفياضة التي جاشت

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢١.

[٤] مارتن، والاس، **نظريات السرد الحديثة**، ص ٢١٤.

[٥] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢١.

[٦] عبيد، علي(٢٠٠٣)، **المروي له في الرواية العربية**، (ط١)، تونس: دار محمد علي للنشر، منوبة: كلية الآداب، ص ٢٦٤.

في نفسه، فعرّت ما غمض منها، ليعلن حقيقته التي طالما اختبأت رهينة أفكاره، فيُسمع القارئ أكذوبته التي تمخضت عن محاكمته بالجرائم التي ارتكبها:" **هذا زور وتلفيق. قتلتهما أنا. أنا صحراء الظمأ. أنا لست عطيلا، أنا أكذوبة. لماذا لا تحكمون بشنقي فتقتلون الأكذوبة!**"[1]. وتوسُل البطل برواية الحدث عن نفسه بضمير المتكلم أفسح له المجال ليحطم الحواجز التي كانت تحول دون استشعار رغبته، ومن خلال هذا الضمير أيضا "يستطيع الكاتب التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون"[2].

وقد أوحت المونولوجات المستمرة التي استدعاها هذا الجزء الخاصّ من نصّ "موسم الهجرة" لبعض النقاد إلى اقتراح تصنيف جديد معتمد على خاصية "المونولوج المستقل" في محاولة للتقريب بين القارئ وفكر الشخصية الداخليّ، فيطرح المونولوج المستقل خاصية الوصف المنفرد الذي تبرزه الأنا المتكلمة (أنا الحدث) داخل إطار المكان، وهذا التناول الجديد يخوّل تحويل نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى رواية مونولوج أتوبيوجرافيّ تذكريّ[3]. ولكن هذا الطرح يستدعي منا الوقوف مليّا في هيكلية البناء السرديّ للنصّ، فالتشكيل السرديّ الجديد المقترح لا يحتمل صفحات الرواية جميعها، كما أنها جميعًا تظل محكومة بسيطرة الراوي المشارك / الأول، والأهم من ذلك هل يمكن تبني هذا التصنيف الجديد الذي أحيل إلى تدفق سيل الذكريات من محكيّ السارد الأساس على وفق نظام اعتباطيّ يخلو من الكرونولوجية الزمنية؟ وإذا سلمنا جدلا بهذا الرأي، فكيف نفسر العلاقة بين محكيّ السارد الأساس المتمثل بالراوي، ومحكيّ الشخصية البطلة المتمثلة بـ"مصطفى سعيد"، التي كانت منبع هذه الذكريات ومحور التصنيف؟؟ ولماذا يلجأ المؤلف إلى شخصية الراوي باعتبارها وسيطا لنقل فكر الشخصية البطلة ومشاعرها ما دام سيحيل روايته إلى مونولوج أتوبيوجرافيّ يعكس شخصية مصطفى سعيد فقط؟؟ إذا سلمنا بهذا كله، فلن نحتاج إذن لشخصية الراوي في ظل هذا الجنس الأدبيّ الجديدّ المقترح. وفي انتفاء هذه الشخصية شرخ واضح لمعمارية البناء الفنيّ للرواية، وفقدان لقيمتها الفنية العالية التي كانت عليها.

وعليه، فإننا نسلم ببداهة حضور شخصية الراوي المشارك التي كان لها الأثر في ظهور شخصية البطل "مصطفى سعيد". وبالتعالق النصيّ بين حديث الراوي وحديث البطل نفترض

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٧.

[2] مرتاض، عبد الملك ، **في نظرية الرواية**، ص ١٨٥.

[3] يُنظر: المودن،حسن (٢٠٠٩)، **الرواية والتحليل النصي: قراءات من منظور التحليل النفسي**، (ط١)، الجزائر: دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، ص ١٦٦- ١٦٧.

بالضرورة وجود صوت ثالث لا يقع فوقهما وبين أقوالهما، وإنما يقع في مرحلة وسطى بينهما، إذ ينظم الجمل الحوارية للشخصيات الأخرى، ويمركزها في بؤرة نصية واحدة، حتى لو تعددت منظورات الشخصيات، وهذا الصوت هو صوت "الشخص الثالث الذاتيّ" الذي يتميز بذاتية الرؤية لأصحابها، واقتصاره في علاقته بالبؤرة "مصطفى سعيد" في حدود ما يعلم، لذا فإنّ هذه التقنية تقف جنبًا إلى جنب مع حوار السارد المشارك، لكنها لا تتعداه إلى غيره ولا تحكم السيطرة عليه.

والجدول الآتي يبين ظهور هذا الشخص الغائب الثالث، ويوضح مواضع التركيز على الشخصية المبأرة:

الجدول (١): تمظهر ذاتية الشخص الثالث في نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال"

الفصل	أشكال الشخص الثالث الذاتي	جوانب التركيز	العلاقة بالبؤرة	الحيز بالصفحات
الأول	رواية والد الراوي	ركز على حدث مجيء مصطفى سعيد للقرية وشرائه مزرعة وزواجه.	ناقل خارجي[١]	١٢
الأول	رواية جد الراوي	ركز على حدث مجيء مصطفى سعيد للقرية وشرائه مزرعة وزواجه.	ناقل خارجي	١٦
الثالث	رواية الموظف المتقاعد	ركز على نبوغ مصطفى سعيد في المدرسة، وأهم هواياته، ثم حديثه عن دراسته، وبعثته إلى لندن، وعرّج على ذكر أصل أبيه.	ناقل خارجي	من ٦١ إلى ٦٣
الثالث	رواية الشاب السوداني المحاضر في الجامعة	ركز على زواج مصطفى سعيد من انكليزية، وركز على نشاطاته السياسية، وإخلاصه للإنكليز.	ناقل خارجي	٦٥
الثالث	رواية الرجل الإنكليزي	ركز على نشاطات مصطفى سعيد الاقتصادية، وعلى تجاربه النسائية، وينقل غير متأكد من نشاطه السياسي مع الإنكليز، وهو ينفر منه بسبب عامل العنصرية.	ناقل خارجي	من ٦٧ إلى ٦٩
الرابع	الرسالة التي تركها مصطفى سعيد للراوي	ركزت على وصاية الراوي لعائلة مصطفى سعيد، وتولي الراوي مهمة إخبار الابنين بحقيقة أبيهما، وفيها إيحاء باختيار مصطفى سعيد لأجله بنفسه.	ناقل ذاتي مجرد[٢]	من ٧٥ إلى ٧٧

[١] اقترحنا هذا المصطلح في تلك الدراسة، ونعني به: تلك الشخصية التي تروي عن الشخصية المبأرة في حدود علمها فقط دون الولوج إلى سبر أغوارها، وكشف ما غمض منها، والملاحظ هنا أن الناقل الخارجي لا يخبر عن الشخصية المبأرة إلا بما يناسب تفكيره وطبيعة علاقته بها.

[٢] وهو ليس شخصية روائية، وإنما يقصد به الموجودات والأشياء التي تنقل معلومات عن الشخصية المبأرة، وتضطلع بالبعد النفسي لتلك الشخصية.

الخامس والتاسع	صوت مصطفى سعيد	ظهر هذا الصوت مرتين، الأولى: عندما التقى الراوي بزوجة مصطفى سعيد، فخطر له صوت مجرد يحدثه عن المحاكمة، وعن كون مصطفى سعيد أكذوبة. الثانية: عندما نظر الراوي إلى صورة جين موريس، فانطلق صوت مصطفى سعيد جريحا حزينا نادما، يروي حكايته معها.	ناقل ذاتي نفسي[1]	من ١٠٢ إلى ١٠٤ ومن ١٦٣ إلى ١٧٣
السادس	رواية محجوب	ركز على نباهة مصطفى سعيد في أمور التجارة، وخبرته في لوازم البيع والشراء، وقدرته على الرئاسة.	ناقل خارجي	١١٠- ١١١
الثامن	رواية أحد الوزراء، وقد كان مصطفى سعيد أستاذه	ركز على براعة مصطفى سعيد السياسية، وعلى تجاربه النسائية.	ناقل خارجي	١٢٨
التاسع	رسالة مسز روبنسون	ركزت على حبها الأمومي لمصطفى سعيد، وتأليفها كتابا يتحدث عن عبقريته، وعن دوره العظيم الذي لعبه في لفت الانتباه إلى البؤس الذي يعيشه أبناء قومه تحت وصاية الإنكليز المستعمرين.	ناقل مجرد[2]	من ١٥٤ إلى ١٥٦
التاسع	كراسة مصطفى سعيد وملفه	تحتوي الكراسة على إهداء ملغز من مصطفى سعيد، ويحتوي الملف على أوراق وقصاصات متناثرة حول مذكراته اليومية وخواطره.	ناقل ذاتي نفسي	من ١٥٨ إلى ١٦٢

يتوقف حضور ذاتية الشخص الثالث بالشخصية التي يختفي وراءها، وبمدى ارتباطها بشخصية "مصطفى سعيد"، ويلاحظ أن حضوره مؤقت ومرهون بحديث هذه الشخصية على وفق رؤيتها الخاصة، ثم ما تلبث أن تختفي ليعود خطاب الراوي السارد من جديد. وتبدو معرفته مقصورة فقط في حدود معرفة تلك الشخصيات، فلا يمتلك كلامها أو صيغتها، لكنه يكتسب حضوره بحضورها في الخطاب السرديّ.

وتتنوع أدوار الشخص الذاتيّ على مختلف أشكاله في رواية الحدث عن الشخصية المبأرة، فمنها ما اقتصر دوره على إبراز صفات عامة، وملامح أفقية خارجية للبطل، فلا تتعدى حدود معرفتها الجانب الخارجي منه، ومنها ما يسبغ عليه صفات وأفعال معينة حسب ما يتوارد إليها من معارف عامة، وقد شكلت هاتان المعرفتان نصيب الأسد في الجمل الحوارية، إذ إنها اعتمدت في نقل هذه المعارف من نقطة خارجية لا تدخلها في محك الوجدان والعواطف. ومنها ما ارتبط مع الشخصية البؤرة "مصطفى سعيد" برباط حميميّ، حيث غلبت العاطفة على حديثها.

[1] وهو صوت الشخصية المبأرة، لكنه لا يظهر إلا بعد غياب الشخصية عن مسرح الأحداث؛ أي بعد موتها، فيبدو الصوت بمثابة معادل موضوعي لها، ويكشف في الوقت نفسه عن خباياها وهواجسها الداخلية.

[2] وهو يشبه الناقل المجرد الذاتي في كونه لا يمثل شخصية من شخصيات القصة، وإنما يظهر في صورة موجود مادي يكشف عن طبيعة العلاقة بينه وبين الشخصية المبأرة، كما أنه ليس بالضرورة ينهض بتصوير البعد النفسي للشخصية.

وتبقى الموجودات والأشياء المتمثلة بالكراسة والرسالة دلائل مادية واقعية تشحن نصّ الرواية بمعالم توضّح هوية البطل. وأخيرًا نشير إلى الصوت المجرّد الذي استحضره نصّ "موسم الهجرة"، وهو صوت "مصطفى سعيد"، الذي جُسّد فعليًا في حاضر الراوي بعد أن أصبح البطل في ذمّة التاريخ. ولهذه الموجودات والصوت المجرد أهمية بارزة؛ إذ إنها تنهي مع حضور "الشخص الثالث الذاتيّ" إشكالية اختلاط صوت الراوي بـ"مصطفى سعيد"، وتزيل أيّ لغز مبهم أشار إليه البعض في كون هذه الإشارات التي تتعلق بغرفة "مصطفى سعيد" لا تحول" دون القول بأن ثمة غموضًا في هذا الفصل يعود إلى امتزاج صوت الراوي بصوت مصطفى سعيد"[1]. ولنا في المقتبس الآتي دليل على كسر حدة الاندماج بين صوتي الراوي والبطل، وذلك عن طريق الشخص الثالث الذي يسيّرهما موهمًا بهذا الاختلاط ما قد يظهر من احتمالية اندغام الصوتين: **"تقول لي: ما أروع لونك الأسود، لون السحر والغموض والأعمال الفاضحة. لقد انتحرت. لماذا انتحرت شيلا غرينود يا مستر مصطفى سعيد؟ أنا أعلم أنك تختبئ في مكان ما من هذه المقبرة الفرعونية التي سأحرقها على رأسك. لماذا قتلت حسنة بنت محمود ود الريس الشيخ، وقتلت نفسها في هذه القرية التي لا يقتل أحد فيها أحدا؟"**[2].

ويترك الجانب الخفيّ للشخص الثالث حرية التنقل بين الضمائر (تقول لي) الذي يحيل على "مصطفى سعيد" الغائب جسدًا في النصّ، (ولماذا انتحرت...يا مستر مصطفى سعيد) الذي يحيل على لسان الراوي الحاضر في النصّ، وبين الغياب والحضور يتخلق خيط نفسيّ يوجه رواية "مصطفى سعيد" المتجلي في صوته، وهو في الوقت نفسه يتماشى جنبًا إلى جنب مع حديث السارد المشارك.

يلخص حضور "الشخص الثالث الذاتي" إذن - باعتباره مصاحبًا نصيًا للراوي المشارك، والناطق غير الرسميّ لصوت "مصطفى سعيد" والشخصيات الأخرى- مراحل ثلاثة في علاقة الراوي بـ"مصطفى سعيد":

١- التشوق والتحفيز لمعرفة "مصطفى سعيد"، وقد ظهر هذا التشوق في استماع الراوي لرواية الأب والجد[3].

٢- اصطراع نفسيّ حادّ في نفس الراوي المشارك، يؤدي إلى اقتراب توحده بـ"مصطفى سعيد"، فكأنهما وجهان لشخص واحد، ويبدو هذا التوحّد في حديث الراوي: **" وخطوت**

---

[1] صالح، فخري(١٩٩٨)، موسم الهجرة إلى الشمال: حوارية الراوي ومصطفى سعيد، علامات في النقد، جزء٢٧: ص ٣٠١.

[2] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٤١.

[3] يُنظر: موسم الهجرة إلى الشمال ص ٦، لمعرفة مضمون الحوار.

نحوه في حقد. إنه غريمي، مصطفى سعيد. صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر، ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة"[١].

٣- انفصال الراوي جسديًا وفكريًا عن "مصطفى سعيد"، واختياره الحياة والعودة إلى قريته، بعد أن كان مشرفًا على موت محقق:" **إنني أقرر الآن أنني أختار الحياة. سأحيا لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن، ولأن علي واجبات يجب أن أؤديها، لا يعنيني إن كان للحياة معنى، أم لم يكن لها معنى. وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى"**[٢].

هذه المراحل بمجموعها تشير إلى حقيقة جامدة أراد نصّ "موسم الهجرة" إثباتها مقابل تعدد منظورات شتى حولها، فجاءت تقنية "الشخص الثالث الذاتيّ" العاضد الذي يسير هذه التقابلات المتغايرة، ويحول المنظور واللهجة والمسافة حسبما يقتضيه هدفه، وهو الوسيط بين رواية الشخصيات عن البطل، ووحدة الصوت الشديدة الكامنة في رواية البطل نفسه.

(٣)تعدد الأصوات في نصّ "بندر شاه"[٣]

يعتمد نصّ "بندر شاه" على حكاية ذات طابع حواريّ، يؤطر أحداثها وشخصياتها، وينتظمها في خط معقد تتشابك فيه الأصوات، وتتشعب أيديولوجياتها الصيغية، وهذه النسقية في تمظهر الراوي تبشر بفرز تسريد خاصّ للرواية تعتمد البوليفونية (تعدد الأصوات)، ممّا يكسبها خاصية مهمة، وهي التقليص " من حضور الكاتب وهيمنته على قوانين اللعبة الروائية، وتجعل الشخصيات مشاركة في تسنين قواعد هذه اللعبة"[٤].

من هنا كانت الحاجة لطريقة تعتمد توليفا لهذه الأصوات الحوارية، على وفق ما يمكن أن نسميه بـ"الترهين السرديّ" الذي يؤدلج خطاب الشخصيات وحوارها في طريقتين لتمظهر الراوي:

الأولى: الراوي / البطل "محيميد"

الثانية: الشخصيات الراوية المشاركة

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ١٣٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٠- ١٧١.

[٣] يندرج نصّ "بندر شاه" في جزأين: الأول بعنوان "ضو البيت بندر شاه" والثاني بعنوان "مريود بندر شاه" وستقوم دراستنا على الجزأين معًا.

[٤] بو عزة، محمد (١٩٩٦)، البوليفونية الروائية، **الفكر العربي**، السنة ١٧، (٨٣)، ص ٩٢.

يضطلع الراوي "محيميد" بمهمة سرد الأحداث، ونقل الرواية عن الشخصيات الأخرى، في محاولة منه لدمج الحكايات بعضها ببعض، وإفساح المجال لتُدلي أصوات الشخصيات بدلوها في النصّ الروائيّ. ويستمدّ الراوي "محيميد" خاصية حضوره البنائية في فصول "بندر شاه" من خلال ثنائية ضمير التكلم، والغياب الذي يُفصَح عنه في مستهل كل فصل من فصولها.

ويعطي هذا التناوب في توظيف كلا الضميرين كشفا وتبريرًا لحضور الشخصية الراوية في السرد القصصيّ، فإذا كان حديث الراوي "محيميد" عن نفسه بضمير المتكلم المسند إليه يعزز موقعه في الحكي التخييليّ، ويدعم وجهة نظره في مواجهة وجهات النظر الأخرى، فإنّ ضمير الغائب - الذي تتصدره بعض الفصول في نصّ "بندر شاه" ـ يكيف شخصية "محيميد" من حيث كونها شخصية روائية تتعامل بموضوعية، وبتكافؤ مع باقي الشخصيات، كما أنه يجعل أصوات الشخصيات الأخرى تبدو واضحة للعيان. وهذا التناوب في توظيف الضمائر يستحضره نصّ "مريود" أيضًا، وإن كان الفصلان الأول والأخير يعتمدان على شفرة ضمير المتكلم العائد على الراوي "محيميد" فشكل بذلك مظهرًا أثيرًا لمونولوجية ذاتية تقتصر على هذه الشخصية، بينما انفرد الفصلان الثاني والثالث بعناوين محددة لشخصيات أخرى جعلت التحويل إلى ضمير الغائب ضروريًا ليدعم وجودها في الحكي الروائيّ[١].

يتصدر خطاب الراوي "محيميد" الأول في بدايات الفصول التي يستلم فيها حواره بضمير الأنا، ويكشف عن الحدث الرئيسيّ في نصّ "بندر شاه"، وهو حدث مقتل "بندر شاه" وحفيده "مريود"، وما لقياه من جانب الأبناء. وقد انفتح حوار الراوي على سرد موضوعيّ يستبطن الذات والأنا الغيرية[٢]، ليشكل نظامًا اجتماعيًا قائمًا بذاته، حيث اعتمد فيه الراوي على عرض الحدث بسرده سردًا شاملا:" **إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثتكم في تلك الرحلة، فلعله يشفع لي أنني لم أتعمد تضليلكم... قلنا إن ما حدث شيء قائم بذاته، لا صلة له بما كان وما سيكون، ظاهرة شاذة منعزلة كأن تلد العنز عجلا، أو تثمر النخلة برتقالا. ثم عدنا فقلنا إن ما حدث لبندر شاه وأولاده هكذا، ولكنه ما كان ليحدث لنا لأننا لسنا مثل بندر شاه وأولاده"**[٣].

توحي التقدمة السابقة للحدث بسيطرة الوعي الذاتيّ على صورة البطل الراوي، وهو في الوقت نفسه مندغم بروح الجماعة التي تحيط به، ويشكل هذا الاندغام وسيلة لتحرر البطل الراوي من سلطة المؤلف، كما يتيح الفرصة لتشارك أصوات أخرى عملها في الحكي الروائيّ، فـ" ما

---

[١] كان عنوان الفصل الثاني "سعيد عشا البايتات" والفصل الثالث "الطاهر ود الرواس".

[٢] قصدنا بالأنا الغيرية هي تلك التقنية التي ترتد إلى شخصية الراوي محيميد، ولكنها تظهر بصورة الغائب، فتتناوب بذلك تقنيتا ضمير المتكلم مع ضمير الغائب في تعريفنا بهذه الشخصية والارتداد إليها.

[٣] صالح، الطيب (١٩٧١)، **بندر شاه ـضو البيت، "أحدوثة عن كون الأب ضحية لأبيه وابنه"**، (ط١)، بيروت: دار العودة، ص ١٩.

يجري نقله من منظور المؤلف إلى منظور البطل لا الوجود الحقيقي للبطل نفسه وحسبُ، بل ومعه كل العالم الخارجيّ وظروف الحياة اليومية التي تحيط به، التي تدخل في مجرى وعيه الذاتيّ"[١] .

ويواصل الراوي المشارك "محيميد" سرده الحكائيّ عبر سلسلة نسقية من الحوادث التي تشدّ الانتباه، وتضع القارئ في أجواء حقيقية تنبع من قدرته على تصوير أدق التفاصيل لحادث "بندر شاه" وأولاده. وهنا يرهن الراوي سرده بتقنية النقل عن راو سابق الذي نصطلح عليه لقب "الراوي المفارق لمرويه"، ويتصف هذا الراوي الذي يظهر عادة في الروايات السردية الشفاهية "بأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، إنما يقتصر دوره في الأخذ عن راو سابق، والإرسال إلى مرويّ له"[٢].

وقد شفع حضور هذا الراوي المفارق بلفظة (يُقال) التي كررها الراوي "محيميد" في الفصل الثاني من نصّ "بندر شاه - ضو البيت" تسع مرات، مستفيدًا في نقل الحدث على ذمّة راو سابق، وفي الوقت نفسه يثير وجهات نظر متعددة للمرويّ لهم حول هذا الحادث. نسمع من خلال الأصوات الآتية تنوع وجهات النظر حول حدث مقتل "بندر شاه" وحفيده "مريود": **"يقال إنهم ربطوهما بالحبال، كل منهما على كرسي، في صدر الديوان.**

تأوه ود حسب الرسول، وتأوه ود حليمة، وقال جدي:" لعنة الله عليهم أجمعين.

قلت لهم: يقال إنهم ضربوهما بسياط من عروق السنط.

استوى جدي جالسا فجأة وقال: يعني مش خنق أو طعن؟"[٣].

وتستمر وتيرة الأصوات الروائية وصولا إلى صوت "ود حسب الرسول" مستنكرًا هذه الفعلة التي ارتكبت بحق "بندر شاه" و"مريود" :" **بندر شاه كان رجل ولا كل الرجال، كان رجل من معدن آخر، بندر شاه يشرب الخمر؟ إني آمنت بالله. بندر شاه في حياته ما شرب خمر، ولا عرف جنس رزالة"**[٤].

هذا التوظيف الحواريّ لوجهات النظر من شأنه أن يخصّب الأبعاد الدلالية حول الحدث، كما أنّ وظيفة الراوي هنا تعد اعتبارية ذات قيمة عالية، إذ إنّ إضفاء صفات تمجيدية على بؤرة

---

[١] باختين، ميخائيل (١٩٨٦)، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، (ط١)، بغداد: سلسلة المائة كتاب، ص ٧٠.

[٢] إبراهيم، عبد الله (٢٠٠٠)، **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، (ط٢)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٢٣.

[٣] بندر شاه- ضو البيت، ص ٧٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٧٨.

الحدث، وعلى أفعال الشخصيات يُسهم في مسرحة الأحداث، وبناء حكاية الأقوال المتعددة التي تغني نصّ "بندر شاه"، وتجعله أكثر ارتباطا بالواقع الذي تصوره.

والمتأمّل في الحيّز السرديّ الذي ساقه الراوي بضمير الغائب "هو" في حديثه عن شخصية "محيميد" – التي نعتقد سلفا بأن هذا الصوت الغائب ما هو إلا الوجه الثاني لصوت الراوي "محيميد" الموظف بضمير الأنا – يجد أنّ الطابع الحواريّ فيه قد وظف بوسيلة تثري منظورات الشخصيات، وتجعلها تتكاثف وتتصارع في مونولوج ذاتي سُلط على صوت الراوي الواحد.

ويمكن الإشارة إلى تقنية "الحوار المجهريّ"[١] التي أسهمت في رفد نصّ "بندر شاه – ضو البيت" بأصوات عديدة، إذ تقوم هذه التقنية على " مونولوج داخليّ ذي طابع حواريّ، مؤلف من مقاطع، فلكل كلمة فيه ذات صوتين، وفي كل كلمة فيه يجري جدل بين صوتين... يتغلغل الحوار إلى داخل كل كلمة مثيرًا فيها روح الصراع والخصومة"[٢]. ويعدّ المونولوج الآتي الذي ساقه الراوي بضمير الغائب نموذجًا لهذا الأسلوب: **" كان السؤال على طرف لسان محيميد منذ أول ليلة. لكنه لم يرد أن يسأل، وكان يأمل أن يجيء الجواب من تلقاء نفسه. هو، محيميد، أيضا مهزوم، هزمته الأيام وهزمته الحكومة. إن طال الزمان، وإن قصر سيسألونه، سيسأله ود الرواسي في الغالب، سيقول له " ما بالك تقاعدت وأنت لم تبلغ سن التقاعد؟" سيقول له "أحالوني على التقاعد لأنني لا أصلي الفجر في الجامع" سيقول ود الرواسي "هل هذا جد ولا هزار؟" سيقول محيميد "عندنا الآن في الخرطوم حكومة متدينة، رئيس الوزراء يصلي الفجر حاضرا في الجامع كل يوم، وإذا كنت لا تصلي أو كنت تصلي وحدك في دارك، فسيتهمونك بعدم الحماس للحكومة. أن تحال للمعاش كرم منهم"**[٣].

يشكل الصوتان لكل من "محيميد" و"ود الرواسي" قطبين متنافرين اندغما معًا في حوارية نصّ "بندر شاه" الكبيرة، بالإضافة إلى أنّ هذين الصوتين لا ينغلقان على نفسيهما في ثيمة محدودة من مساحة النص الروائيّ، بل إنهما يغنيان الخطاب السرديّ بأفكار ومنظورات تنعكس بعضها على بعض، وتتحقق على شكل حقائق متصارعة في أفعال الشخصيات ووعيها الخارجيّ. ونخلص هنا بنتيجة مؤدّاها أنّ شفرة ضمير الغائب التي توحي عادة بهيمنة الراوي العليم في فكر الشخصية وأفعالها، تصبح وسيلة لإضفاء مزيد من الحرية على الشخصية لتبدي سلوكها، وتفصح عن وجهة نظرها، ولم يعد الراوي العليم في هذا الحيز السرديّ مخولا بتقديم خزين المعلومات

---

[١] يصطلح البعض على تسميته بالمونولوج الحر غير المباشر.

[٢] باختين، ميخائيل، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ص ١٠٦.

[٣] بندر شاه – ضو البيت، ص ٤٠.

عن الشخصية التي يروي عنها، وإنما يقتصر دوره على التنظيم لتلك المرويات، بدخوله ضمن الحوار الكبير الذي يهيمن على نصّ "بندر شاه" السرديّ.

وإذا كان حضور خطاب الراوي / الشخصية "محيميد" يرتهن بتناوب ضميري الغائب والمتكلم، ليقدم مادة حكايته أو حكايات الشخصيات الأخرى، فإنه في بعض الأحيان، وفي إطار هذا التبادل الوظيفيّ للضميرين يجرد من نفسه " أنا " أخرى، ليهيء لها في مادة سرده، ثم يجعلها صوتا متحكمًا في حكايته، وسنطلق عليها مصطلح " الأنا الثانية الشاهدة " التي اعتمدها الراوي ليبدأ حدثا جديدًا مغايرًا لسابقه، ولكنه امتداد له.

ففي نهاية الفصل الخامس من نصّ "بندر شاه- ضو البيت" يقدم الراوي الأنا الثانية على هيئة نداء لصوت مجرد يخاطبه:

" وفجأة ذلك النداء، وسط الظلام:

" يا محيميد"

نداء قريب منه، كحبل الوريد.

وقال محيميد " نعم "

نداء واضح مألوف يقول له " يا محيميد تعال "

هش له وقال نعم، ولم يخطر له أن ذلك أمر مستحيل، فقد كان النداء هو الظلام أو البرق الذي يلمع في جوف الظلام، ولم يكن له من بد إلا أن يسير وراءه ويقتفي أثره"[١].

ثم ما يلبث أن يقود هذا الصوت دفة الكلام في مستهل الفصل السادس تعضده شفرة المتكلم، التي هي بمثابة الأنا الأولى التي اعتمد عليها الراوي في السرد، يقول:

" سرت وراء الصوت في جوف الظلام، وأنا لا أدري هل أنا أسير إلى وراء أم إلى أمام..."[٢].

ولئن كانت هذه الأنا الثانية الشاهدة التي استحدثها الراوي في حكاية جديدة من نوعها، فإنها جاءت لتمثل حدثا جديدًا خياليًا بطبعه، فتجيء هذه التقنية الجديدة مستوعبة لمادة الحدث المغلفة بطابع أسطوريّ فانتازيّ أشبه بحكايات "ألف ليلة وليلة". ففيها يعرض الراوي لحدث "بندر شاه" وجبروته، وفي ظل هذه الأجواء الخيالية يسبغ عليها شيئا من الواقعية بربطها بشخصيات واقعية؛ كالجد و"مريود"، وفي هذا التوظيف ينفتح السرد الحكائيّ على مادة متلونة المعارف والخبرات، التي امتزجت واقعيتها بروحانية خالصة جعلتها تأخذ قالبًا جديدًا في أسطرة المألوف، وجعله مادة غيبية مشحونة بدلالات وفوارق شتى.

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٧.

وأحيانًا يتيح خطاب الراوي الشخصية لمزيد من تداخل أقوال الشخصيات، وإنتاج العديد من الضمائر، واختلاط المرجعيات الخاصة بشخصيات جديدة، وقد ظهر ذلك جليًا في الجمل الحوارية الخارجية لكل من الراوي و"محجوب" و"مريم" في نصّ "بندر شاه- مريود"، الذي غذى أبعادًا دلالية جديدة في فكر كل من الراوي و"محجوب" من جهة، و"مريم" من جهة أخرى، كما أنه أغنى الجمل الحوارية بمزيد من تأويلات شتى تتعلق بمرجعيات الضمائر، واختلاط الشخصيات، وهذا من شأنه أن يرفد الأسلوب السرديّ المقترح لرواية الراوي بمادة جديدة للتسريد قائمة على بؤرة مركزية للحدث، قوامها العلاقة بين الراوي "محيميد" والجد من جهة، و"بندر شاه" و"مريود" من جهة أخرى.

يحيل تمظهر الراوي الأول "محيميد" في صفحات نصّ "بندر شاه" إلى سلسلة نسقية من رواة آخرين يشاركونه دفة السرد، وهم متصلون به اتصال الفرع بالأصل، غير أنهم ينحون منحًى وظيفيًا مغايرًا في تقديمهم للحدث، فهم إما معرّفون به، أو ناقلون له، أو محددون - من خلال الرواية- وجهة نظر معينة، فتتشكل منظومة غير متآلفة من وجهات نظر لأصوات عدة، يكتنفها الطابع الحواريّ العام لنصّ "بندر شاه". والجدول الآتي يبين الشخصيات الرواة، وعلاقتهم بالحدث الذي يروونه، والحيز الذي احتلوه في صفحات النصّ الروائيّ:

الجدول (٢): الشخصيات الرواة في نصّ "بندر شاه"

الفصل	الرواية	الراوي/ الشخصية	البؤرة / الحدث	علاقة الراوي بالحدث	الحيز بالصفحات
الثالث	بندر شاه- ضو البيت	سعيد عشا البايتات	حكايته مع الناظر، وزواجه من ابنته.	مشارك رئيسي "فاعل ذاتي"[١]	من ٢٩ إلى ٣٣
الرابع	بندر شاه- ضو البيت	حمد ود حليمة	يروي عن عيسى ود ضو البيت، وتسميته له بندر شاه، ثم حكايته مع مختار ود حسب الرسول وتحديه له.	مشارك رئيسي "فاعل ذاتي"	من ٣٤ إلى ٣٩
الخامس	بندر شاه- ضو البيت	ود الرواسي وسعيد بالتناوب	يرويان عن حكاية النزاع بين الطريفي ومحجوب.	مشاركان وناقلان[٢]	من ٤٢ إلى ٤٦
السابع	بندر شاه- ضو البيت	سعيد القانوني	حديثه عن خطبة سعيد عشا البايتات التي قالها ضد محجوب.	ناقل داخلي	من ٦٢ إلى ٦٤
السابع	بندر شاه- ضو البيت	سعيد عشا البايتات	حكايته مع الشيخ الحنين، وذهابه إلى القصر، ورؤيته بندر شاه ومريود.	مشارك وفاعل ذاتي	من ٦٤ إلى ٦٨

[١] هو الراوي الذي يسرد أحداثا حصلت معه، وكان دوره رئيسيا فيها.

[٢] في هذه التقنية يشارك الراوي في الأحداث التي يرويها، وينقلها إلى شخصية أخرى.

التاسع	بندر شاه- ضو البيت	الطاهر ود الرواسي ومحيميد ومحجوب بالتناوب	اختلاف وجهات النظر حول العمل في القرية والوظيفة والمؤهل العلمي.	مشارك وعارض وجهات نظر	من ٧٨ إلى ٨٧
الحادي عشر	بندر شاه- ضو البيت	حسب الرسول ود مختار	يروي حكاية ظهور ضو البيت من النهر.	مشارك وملاحظ	من ١٠١ إلى ١٢١
الثالث عشر	بندر شاه- ضو البيت	عبد الخالق ود حمد	يروي حدث اختفاء ضو البيت.	مشارك وملاحظ	من ص ١٣٢ إلى ص ١٣٥
الثالث	بندر شاه- مريود	الطاهر ود الرواس	يروي عن أبيه وأصله، وعلاقته بالشيخ نصر الله ود حبيب، ويعرض اختلاف الروايات حول بندر شاه.	ناقل خارجي	من ٤٣٤ إلى ٤٤٥
الثالث	بندر شاه- مريود	إبراهيم ود طه	يروي عن أصل حسن "بلال" والد الطاهر ود الرواس.	ناقل خارجي	من ٤٤٥ إلى ٤٤٨
الثالث	بندر شاه- مريود	رواة مجهولون على لسان الطاهر	يروون قصة بلال مع الشيخ نصر الله، وقصة بلال مع حواء وإنجابهما الطاهر ود الرواس.	ناقل خارجي	من ٤٤٨ إلى ٤٥٥

يكشف الجدول السابق عن الحيز السرديّ الذي ملأه حديث الرواة المشاركين، كما أنه يفصح عن دورهم في حوارية الخطاب والوظائف التي قاموا بها، وتبدو الأصوات الأكثر وضوحًا هي تلك التي يحكي فيها الراوي عن حدث مرتبط به ارتباطا لازمًا، فظهر بمثابة البطل في روايته، وتتمثل هذه النماذج الساردة في رواية كل من: "سعيد عشا البايتات" (الذي تكرر مرتين)، و"حمد"، و"حسب الرسول ود مختار"، و"عبد الخالق ود حمد". ويمكن أن نصطلح على هذا النوع من الرواة بمصطلح "الراوي المتماهي بمرويه"[1]، فيبدو هذا الراوي فاعلا أساسيًا في مرويّه، وموجهًا كلامه في الغالب إلى شخصية روائية في الخطاب السرديّ، وهي هنا في روايات السابقين شخصية "محيميد".

وقد توالدت هذه الروايات المؤازرة لخطاب الراوي الأساسيّ ضمن مؤشرات سردية خاصة تمهد لها، وتقدم لحضورها، فحكاية "سعيد عشا البايتات" – في كلتا الروايتين- ظهرت بعد أن مُهد لها بجمل حوارية خارجية، كانت في الرواية الأولى الحوار الذي دار بين "سعيد عشا البايتات" و"محيميد"، ثم ابتداء الحكاية من غير وجود مُعلن استهلاليّ ينبئ عن هيكلية الحوار الخارجيّ، أما في الرواية الثانية فقد مُهد لروايته أيضًا بجمل حوارية خارجية، لكنها جاءت على نطاق أوسع من شخصيات مشاركة في الحوار، وهي: "سعيد عشا البايتات"، و"محيميد"، و"عبد

[1] استعرنا هذا المصطلح من عبد الله إبراهيم الذي وظفه في السرديات الشفاهية، ووظيفة هذا الراوي هو الرواية عما حدث له. يُنظر: إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، ص ٢٣.

الحفيظ"، و"محجوب"، و"الطاهر ود الرواسي"، ثم تبدأ رواية "سعيد عشا البايتات" بعبارة توحي بتولد حكاية جديدة: **" يا جماعة في سر عاوز أقوله ليكم، ما قلته لجنس إنسان. حصل على انتباههم بعد مشقة، فقال..."**[١]. وتبدو وظيفة الراوي "سعيد" في الحكاية الأولى إيضاحية وتبريرية؛ إذ إنّ خطابه للراوي "محيميد"، وامتلاكه دفة السرد أسهم في إيضاح ما أبهم على "محيميد"، أما الثانية فقد كانت وظيفته انتباهية تشويقية، فسوقه لحادثته مع الشيخ "الحنين"، ووصفه لقصر "بندر شاه"، وما رآه هناك، دفع بوجهات نظر متعددة للشخصيات المخاطـَبة لتشارك في هذه الحكاية المتخيلة.

وأما رواية "حمد ود حليمة" فإنها جاءت في مستهل الفصل الرابع منقولة أصلا عن لسان الراوي "محيميد"، وقد جاءت ممهدة بعبارة: **" يروي حمد ود حليمة"**[٢]، وهنا يتحول الراوي "محيميد" بعد أن كان ناقلا لرواية "حمد" إلى مرويّ له يُفهم ضمنيا من رواية "حمد" من خلال الإشارات الخطابية التي كان يوجه بها "حمد" حديثه إلى "محيميد": **" جدك وبندر شاه الله يمسيهم بالخير. وقفو مسكوا السوط من إيده. قالوا له خلاص إنت أخذت حقك، الضرب لي حمد. أنا أخو البنات. يا زول.."**[٣].

وقد ساعدت رواية "حمد" تلك على الكشف عن ذاتية الشخصية الراوية، وعلاقتها بالآخرين، كما أنها شكلت وجهة نظر جديدة في فكر الراوي "محيميد"، وبذا اغتنى نصّ الخطاب السرديّ بمحمولات دلالية شتى، وأفكار جديدة من تعددية الأصوات الروائية المساهمة في السرد التخييليّ؛ إذ إنها طرحت معتقدات الشخصية وأسلوب تفكيرها على أرضية النصّ من خلال صوتها هي، واستدعى ذلك أصواتا أخرى تؤيد وجهة النظر تلك أو تعارضها بما يتناسب ومستواها الفكريّ ورؤيتها، فأعطى هذا التنوع والتشعب للأصوات الروائية أهمية في كنف النصّ الروائيّ الذي يؤطرها جميعًا في فضائه.

وتبدو رواية كل من "حسب الرسول" و"عبد الخالق" مختلفة عن سابقاتها، فقد بدت علاقتهما بالحدث الذي يرويانه علاقة مباشرة، وإن لم يتخذا فيها دور البطولة، بل اكتفى دورهما بدور المشارك في هذه الأحداث، وكان بؤرة الحدث في كلتا الروايتين عن "ضو البيت"، فبينما كانت رواية "حسب الرسول" تكشف عن طريقة ظهور "ضو البيت"، كانت رواية "عبد الخالق" تشير إلى اختفائه، ومن ثم موته. وقد امتلكت هاتان الروايتان خصوصية بنائية، إذ إنهما خصبتا الجمل الحوارية الخارجية، وغذتا في الوقت عينه ذاتية الأصوات المشاركة في الحوار وأبعادها

---

[١] بندر شاه – ضو البيت، ص ٦٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٧.

المعرفية والفكرية، وهذا ما غدا واضحًا في حكاية ظهور "ضو البيت"، وما اندرج فيها من أفكار وتعليلات واستنتاجات لدى الشخصيات المشاركة في الحوار أمثال: "ود الكاشف"، و"عبد الخالق ود حمد"، والعم "محمود"، و"مفتاح الخزنة ولد عبد المولى". ولا غرو أنّ تعددية الأصوات تلك وتصاخبها معًا من شأنها أن تفرد نصّ "بندر شاه" ضمن رواية الأصوات، إذ إنّ هذه الرواية " وما تمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات تمثل جهدًا جماعيًا تجاه موقف محدد، أمكن الاسترشاد به حواريًا بين الأصوات الروائية"[١].

وإذا كانت هذه الخصوصية البنائية لرواية كل من "حسب الرسول" و"عبد الخالق" قد ظهرت في بنية الحكاية نفسها، فقد انفردت كذلك في مستهل الحكاية التخييلية، إذ بدأ السرد لكلتا الروايتين مشارًا إليه برواية "حسب الرسول" و"عبد الخالق" التي نقلها فيما بعدُ ولداهما، وهنا تدخل هذه الحكاية المتخيلة في ثلاث مراحل لتعرض بالصورة التي رأيناها في مساحة الحكي الروائيّ في الآتي:

- رواية الراوي بضمير الغائب الذي لا يدّعي سرائر الغيب للشخصية.
- رواية "حسب الرسول" و"عبد الخالق".
- رواية "مختار ود حسب الرسول" فيما بعدُ، ورواية "حمد ولد حليمة" فيما بعدُ.

إنّ تسلسل الرواة في مثل هذه الحكايات من شأنه أن يميز الحيز الوظيفيّ للراوي نفسه، فإذا كان "حسب الرسول" و"عبد الخالق" راويين متماهيين بمرويهما، فإن "مختار ود حسب الرسول"، و"حمد ولد حليمة" يصبحان راويين مفارقين لمرويهما، لنقلهما من راو سابق عليهما.

وبالارتداد إلى رواية "حسب الرسول"، فإننا نلحظ أن الراوي الغيبيّ قد قدم لتلك الرواية بحكاية الابن "مختار" عن والده "حسب الرسول"، وفي توظيف كلتا الروايتين اختلاف في الصيغة الروائية التي وظفها كل من الأب وابنه، فقد اتكأت رواية "مختار ود حسب الرسول" على صيغة الأسلوب غير المباشر في عرض حكايته، وفي هذا الأسلوب " يختلط كلام الراوي وكلام الشخصيات، وإن كانت الضمائر ما تزال راجعة للراوي"[٢]. وفي المقتبس الآتي دليل على هذا الأسلوب:" **يقول مختار ود حسب الرسول إن أباه أطلق الثور من الساقية، وقاده إلى مراحه غير بعيد، ووقف عند النار ينظر إلى ضوئها الشحيح ينعكس على الماء. وبغتة سمع حركة في الماء**

---

[١] التلاوي، محمد نجيب (٢٠٠٠)، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٥٧.

[٢] الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص ٥٤.

كأن تمساحا طفا، ونظر فإذا الضوء المنعكس من النار الموقدة، يتأرجح فوق حفافي الموج. ونظر ثانية فإذا دهمة تتجه نحوه."[١].

وأما رواية الأب "حسب الرسول" فقد صدرها الراوي بالأسلوب المباشر، وفيه " يدخل الراوي بالتقديم لكلام الشخصية، أو توجيهه فقط"[٢]، ودليلنا على ذلك المقتبس الآتي: **"قال حسب الرسول فيما روى ابنه مختار: رأيتُ الدهمة تتشوبح بين النهر والسماء... وأحسستُ بنفسي أضيع، وفيما أنا أهوي تذكرتُ أنني متوضئ لصلاة الصبح وأن وضوئي لم ينتقض"**[٣].

إنّ هذه التعددية اللغوية للصيغة القائمة على لعبة استبدال الضمائر في كلتا الروايتين تمكن من المراوحة بين أسلوبي الحوار، فبعد أن كانت متروكة في رواية الابن إلى حوار الراوي الأول من خلال عودة الضمير الغائب على الشخصية المرويّ عنها **" إن أباه،، وقاده... ووقف.."** تصبح برواية الأب ممتدة في ذاتية الشخص الراوي من خلال ضمير المتكلم **" رأيتُ... وأحسستُ..أهوى"**، وهذه التعددية اللغوية في الصيغة اللفظية من شأنها أن تذكي التناغمات المتمايزة لتباين الأصوات الراوية، كما أنها تزود نصّ "بندر شاه" بمعطيات الأسلبة الفنية التي تغنيه.

ويلتقي صوتا "الطاهر ود الرواسي" و"سعيد" عند نقطة واحدة في حكاية "الطريفي" مع "محجوب"، وتعدّ هذه الرواية فاتحة لأحداث جديدة وملامح متولدة في أرض الواقع، تطغى على نمطية القديم، لتحل محلها معطيات الجديد المستحدث بكل تجلياته الممثل في أولاد بكري ولا سيّما "الطريفي". وقد انفتحت هذه المتواليات الحوارية في صوت كل من الشخصيتين على أيديولوجية الشخصية المتحاورة، الأمر الذي أضفى على هذه المتون السردية الطابع الحواريّ للفكرة التي تتحدث بها الشخصية، هذه الفكرة التي لا تغدو " صياغة ذاتية وسيكولوجيا فردية، فمجال وجودها ليس الوعي الفرديّ، بل العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي"[٤].

ينفتح مستهل الملفوظ النصيّ لرواية "الطاهر" و"سعيد" على عبارات محددة القيمة أحادية الوجهة، مهّد لها "سعيد" بعبارة **" الطريفي ولد بكري عاوز يعمل بندر شاه"**[٥] الذي وجهه إلى الراوي "محيميد"، ثم يبدأ التسريد الحكائيّ بجمل تظهر مثل هذا التناوب في السرد:

---

[١] بندر شاه – ضو البيت، ص ١٠١.

[٢] الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ص ٥٤.

[٣] بندر شاه – ضو البيت، ص ١٠١- ١٠٢.

[٤] بو عزة، محمد، البوليفونية الروائية، ص ٩٢.

[٥] بندر شاه – ضو البيت، ص ٤٢.

- **"وعلى العشاء تناوب ود الرواسي وسعيد قص القصة.."**[١]
- **"قال ود الرواسي وسعيد.."**[٢]
- **"يأخذ سعيد خيط القصة من ود الرواسي.."**[٣]
- **"ويختتم ود الرواسي القصة..."**[٤]

هذه السلسلة النسقية في رواية الخبر قد قُدمت أيضا لانفتاح السرد على أصوات متضاربة حول "الطريفي" و"محجوب"، فأسهمت بذلك في دفع الخطاب الروائيّ بما يمكن أن نسميه بـ" دينامية السرد المتحرك"، وتوالد ذلك من خلال أقوال الشخصيات المتعددة. فمن هذه الأقوال ما يطول ليؤلف رواية قائمة بذاتها، كالذي رواه "سعيد القانوني" عن خطبة "سعيد عشا البايتات" التي ضمنها رفضًا صريحًا لمنهج "محجوب" وشلته، وتوافقا مطلقا لخطة "الطريفي" وشلته. أما "سعيد" نفسه فقد اكتفى بدور الناقل لهذه الخطبة دون أن يبدي وجهة نظر محددة بشأنها، واقتصر فقط على تحديد أهميتها، **"أنا أقول لكم خطبة عشا البايتات في اجتماع الجمعية، خطبة لازم يكتبوها في الكتب، ويدرسوها في المدارس"**[٥]. ومن هذه الأقوال لا يتعدى حوارات قصيرة خارجية تقال على لسان الراوي أو الشخصية الروائية المشاركة في السرد، مثل ما كان من أمر الجمل الحوارية التي استغرقت فصلا كاملا بين "الطاهر ود الرواسي"، و"محجوب"، و"محيميد"، وقد أتاحت هذه الجمل حرية في اغتنام الفرصة لمزيد من إنتاج دلالات شتى للشخصية الواحدة، بحيث تستطيع أن تحدد دورًا بارزًا لها في مساحة النصّ الروائيّ، وتصرّح بما يدور في خلدها بعيدًا عن هيمنة الراوي الغيبيّ الذي لا يتعدى دوره هنا حدود الوصف والتقديم. وجليّ أن مثل هذا التقديم يولد نظامًا غير متجانس لبنائية نصّ "بندر شاه" متولدًا من تعددية أصواتها، وتشعب جملها الحوارية، وهذه التنافرية الصوتية هي من أساسيات إنجاح نصّ "بندر شاه" في اعتماده على نمط رواية الأصوات التي تعتمد على " اللاتجانس النابع من حقيقة واقعية، وكأنها تحتفظ للواقع بكل متناقضاته وحركيته دونما تدخل إنساني للتوفيق أو التلفيق، وتحتفظ بمساحة من الحرية لكل صوت دونما محاولات من المؤلف لتوجيه الصوت (الأصوات) نحو غاية فكرية أحادية"[٦].

---

[١] بندر شاه – ضو البيت، ص ٤٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٤٥.

[٤] بندر شاه – ضو البيت، ص ٤٦.

[٥] بندر شاه – ضو البيت، ص ٦٢.

[٦] التلاوي، محمد نجيب، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**، ص ٥٤.

ومع نصّ "بندر شاه- مريود" نجدنا أمام نظام مغاير في رواية الشخصية، فقد ارتبطت رواية كل من "الطاهر ود الرواسي"، و"إبراهيم ود طه"، بحوارية الراوي "محيميد" التي أشفعها بضمير المتكلم، فكان هو المؤطر لتلك الروايتين، ولكننا في الوقت نفسه لا ندعي لهذا الراوي معرفته المطلقة بحكايته التي يسردها لسبب مهم هو أن الأحداث التي نقلها الراوي من خلال هذين الراويين لم يشهدها، ولم يعلم عن شخوصها شيئا، فاكتفت مهمته بنقل هذه الرواية نقلا عن مصادر لرواة مجهولي الأصل حينًا ولهذين الراويين حينًا آخر. فكأننا إزاء هذه التسريدات أمام روايات أخبار متناقلة، يتقيد فيها الراوي بإيرادها على ذمة من روى:

- **"يحكي الذين رأوه أنه كان جميل الوجه.."**[١]
- **"يروي الذين حضروا زمانه أنه كان حين يؤذن لصلاة الفجر..."**[٢]
- **"يقول الطاهر ود الرواس إن الاسم الوحيد الذي ورثه عن أبيه كان لقبا..."**[٣]

إنّ اعتماد الراوي "محيميد" على الأسلوب غير المباشر في حكي قصة حسن "بلال" والد "الطاهر ود الرواس" قد يُسوغ من جانبنا بعدم معرفة "الطاهر ود الرواس" نفسه عن أدق التفاصيل عن حياة والده، الأمر الذي جعل خطابه متضمَّنا في خطاب الراوي "محيميد"، فيصبح "الطاهر" راويًا أول مفارقا لمرويّه، ويصبح الراوي "محيميد" راويًا ثانيًا مفارقا لمرويّه، ومع تعدد سلسلة الرواة اغتنى نصّ "بندر شاه- مريود" بحكايات من رواة غير معلومين، واغتنى كذلك بتعدد الروايات عن شخصية واحدة، وخير ما يمثل ذلك تضارب الروايات عن "بندر شاه"، وعلاقة والد "الطاهر ود الرواس" به[٤]. ويضطلع الراوي هنا بوظيفتين مهمتين: الأولى تنسيقية من خلال سوقه الروايات عن "بندر شاه"، وربط الأحداث التي تتعلق بأبيه بتلك الأخبار، والثانية توثيقية إسنادية، إذ إنه في فاتحة رواية "إبراهيم ود طه" يؤكد مصداقية أخباره، **" أما إبراهيم ود طه وهو راوية ثقة في تاريخ ود حامد، فيؤكد أن بلالا ليس من عبيد ملك نصراني..."**[٥]. ويمتدّ هذا التوثيق الإسناديّ لرواية "إبراهيم ود طه" مؤطرًا في تعليق الراوي عليه، **"ويوضح إبراهيم ود طه"**[٦]، و **"ويؤكد إبراهيم ود طه"**[٧]، وتستمر وتيرة السرد تلك ليصل إلى خبر ولادة "الطاهر ود الرواس"، وهنا يسدل الراوي الستار على تلك الحكاية الطويلة نسبيًا بخطاب

---

[١] صالح، الطيب (١٩٩٧)، بندر شاه – مريود، (ط١)، بيروت: دار الجيل، ص ٤٣.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ٤٥.

[٣] بندر شاه- مريود، ص ٤٦.

[٤] يُنظر هذه الأخبار المتعددة: بندر شاه – مريود، ص ٤٨- ٥٠.

[٥] المصدر نفسه، ص ٥٣.

[٦] المصدر نفسه، ص ٥٤.

[٧] المصدر نفسه، ص ٥٥.

"الطاهر" نفسه بضمير الأنا: **"ما رأيتُ حبا مثل حب تلك الأم، وما شفت حنانا مثل حنان تلك الأم. ملت قلبي بالمحبة حتى صرت مثل نبع لا ينضب"**[١].

وهكذا فإنّ خطاب الراوي "محيميد" الذي ينظم روايات الشخصيات ينفتح على متون سردية تتسم بتعقيدات ينتج عنها سرود لمنظورات متعددة من رواة آخرين، فيؤدي كل راوٍ وظيفة معينة حسب علاقته بما يروي، فينكشف المنظور أحيانًا على رؤية خارجية من قبل الراوي الأساسيّ، لينغلق بعدها على منظور ذاتيّ في الشخصية الراوية نفسها، حتى تتعدد الأصوات، وتتفرع، وهذا يؤكد أنّ عملية الإدماج الحكائيّ التي شهدناها في تلك المتون السردية تثري نصّ "بندر شاه" بجزأيه الذي لا يقف على حقيقة جامدة مركزية، وإنما على حقيقة نسبية تعتمد "على مواقع الرواة، ووجهات نظرهم ومواقفهم من الأشياء، ولذا فاستكمال الجوانب بتعدد الرواة هو ما ذهبت إليه الرواية للكشف عن تفاوت المواقف بين الرواة"[٢].

وختامًا فإنّ المتواليات السردية التي اضطلع بها الراوي "محيميد" تكشف لنا عن الخلاصات الآتية:

- الراوي يغلف نصّ "بندر شاه" بطابع حواريّ عامّ شمل حوار الشخصيات الراوية والروائية.
- الراوي يمهد لتلك الحكايات المروية، لتضيء أرضية النصّ الروائيّ بمدلولات جديدة، وتقدم منظورات جديدة تتقاطع مع منظور الراوي.
- الراوي يمهد لظهور شخصيات جديدة تروى إمّا على لسانه، وإمّا على لسان إحدى الشخصيات الراوية.
- الراوي يتيح لتعدد الصيغ اللغوية في روايات الشخصيات، فيؤدي بها إلى نمط من ازدواجية الصوت الروائيّ، الأمر الذي يخصّب أرضية النصّ الدلالية، ويقارب بين رؤاها المتناثرة.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ الحكاية التي يضطلع بها خطاب الشخصية الراوية محكومة بحضور ثنائيّ لكل من الراوي والمرويّ له، فهما اللذان يكيفان الحدث على وفق منظور خاصّ لكل منهما، وبدهيّ أن هذه الحكايات المتوالدة تفقد بنيتها النصية حالا إذا جُردت من عنصري الراوي والمرويّ له، ذلك أنهما الإطار الذي يُتيح أسباب ظهور الحكاية وسيرورتها.

---

[١] بندر شاه – مريود، ص ٦٤.

[٢] شعث، أحمد جبر (٢٠٠٥)، **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**، (ط١)، فلسطين: مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ص ٣٦.

الفصل الثاني: بنية الزمن الروائي

- وطـــــاءة

- المؤشرات الزمنية الكبرى

- المفارقات الزمنية ودلالاتها

- أشكال بنـاء الزمـن

وطـــاءة

شغلت مقولة الزمن الروائيّ اهتمام الفلاسفة والعلماء منذ القدم، فأرسطو يقارن بين الروح والوقت، معتبرًا الوقت يحيط بنا، ويسيطر علينا، والروح ليس لديها دور في خلق الوقت، وإنما الوقت هو المسيطر[١]، كما أنه يفرّق بين الزمن والحركة، ويجعل فيهما أنماطا مختلفة غير متطابقة، ويوضح أنّ التغيير في الحركة يمكن أن يكون سريعًا أو بطيئا أمّا الزمن فإنه موجود في كل مكان بصورة متساوية[٢].

ونحن هنا في معرض طرح التصورات النظرية لآراء النقاد حول هذه المقولة لن نحاول إثارة تناقضات لهذا التصور المفهوميّ، وإنما هدفنا توضيح الكيفية التي يتمثلها الزمن الروائيّ باعتباره خطوطا متعددة الاتجاهات.

ويطرح الزمن مفهومه العامّ على اعتباره خطا كرونولوجيًا يسير بانتظام " كتدفق أحاديّ الاتجاه وغير عكسيّ شبيه بشارع وحيد الاتجاه"[٣]. غير أنه وبمجرد دخوله في الخطاب الروائيّ يتبلور على وفق منظومة معينة في التشكيل السرديّ، فيحدد لنفسه معالم جديدة، ويؤطر لنفسه تعريفا خاصًا مضمونه "صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة على وفق منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع الحياتيّ المعيش على وفق الزمن الواقعيّ أو السيكولوجيّ أو الفلسفيّ"[٤].

وتبدو نظرية الشكلانيين الروس الانطلاقة الفاعلة في تحليل زمن الخطاب الروائيّ، فقد لفت (توماشفسكي) الأذهان إلى التمايز بين ما أسماه المتن والمبنى الحكائيين، وقصد بالمتن الحكائيّ " مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[٥]، ويقابل المتن الحكائيّ المبنى الحكائيّ الذي يقصد به مجموع الأحداث نفسها، ولكنه "يراعي نظام ظهورها في العمل"[٦]. من هذا يتضح لنا أن اهتمام الشكلانيين الروس منصبّ على كيفية طرح الأحداث، وتتمثل في طريقتين: الأولى تخضع فيها الأحداث لمنطق السببية، والثانية تحتكم إلى نسقية السرد الروائية التي تخلو من هذه المنطقية؛ فالأحداث تترتب حسب التتابع الذي يفرضه العمل.

---

[١] Ricoeur, Paul (١٩٨٥), **Time and Narrative**, Volume٢, University Of Chicago, p ١٢.

[٢] Ricoeur, Paul, Ipid, p ١٤.

[٣] كنعان، شلوميت ريمون (١٩٩٥)، **التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، (ط١)، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص ٧٠.

[٤] مبروك، مراد عبد الرحمن (١٩٩٨)، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا (١٩٦٧- ١٩٩٤)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٠.

[٥] نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٠.

[٦] المرجع نفسه، ص ١٨٠.

وقد تأثر (تودوروف) بهذه المقابلة الثنائية للزمن، غير أنه استخدم مصطلحي القصة والخطاب في حديثه عن كلية النصّ، وهما مرادفان للمتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ الذي أقامه الشكلانيون الروس، فيرى أنّ زمن الخطاب هو " بمعنى من المعاني زمن خطيّ، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد منها بعد الآخر"[١]. وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدّنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمنيّ. وفي كتاب "الشعرية" يستخدم (تودوروف) نظام الأحداث ليعبر عن المتن الحكائيّ، ونظام الخطاب ليعبر عن المبنى الحكائيّ، ويقسم الزمن - الذي اعتمده على أساس علاقة النظام- إلى زمنين: نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب)، ونظام الزمن المحكيّ (زمن التخيل)، فزمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية التخيل متعددة. وثمة تدخلات مردها إلى العلاقة بين هذين الزمنين الذي يقوم على أساس اللاتوازي الذي يحيل بالضرورة إلى الخلط الزمنيّ في النظام الروائيّ[٢].

ويتفق (جيرار جنيت) مع (تودوروف) في هذين التقسيمين للزمن، غير أنه يُسمي زمن الخطاب "زمن الحكاية ليدل به على المنطوق السرديّ"[٣]، ثم يربط هذين الزمنين بمجموعة من العلاقات هي: الترتيب، والمدة، والتواتر.

أما (مندلاو) فنجده يقسم الزمن حسب القيمة إلى قسمين: زمن أداة التوقيت، أو الزمن الاصطلاحيّ وهو "العلاقة الزمنية بين الأشياء، ولا يتأثر بإدراك المرء الحسيّ"[٤]، والزمن القصصيّ أو المدة الوهمية لموضوع الرواية وهو" المدة الكرونولوجية لموضوع الرواية؛ أي ما مرّ من الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة"[٥]. وهذا الزمن الثاني هو الذي يهمنا في التحليل الروائيّ، فخلال بضع ساعات من القراءة يعيش المرء في الخيال مدة من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق.

---

[١] تودوروف، تزفيطان (١٩٩٢)، مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، (ط١)، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص ٥٥.

[٢] تودوروف، تزفيطان (١٩٨٧)، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ٤٨.

[٣] جنيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص ٣٧.

[٤] مندلاو، أ.أ (١٩٩٧)، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، ومراجعة: إحسان عباس، (ط١)، بيروت: دار صادر، ص ٨٤.

[٥] المرجع نفسه، ص ٨٤.

وقد أثار (مندلاو) بعدًا سيكولوجيًا خاصًا، جعله يطغى على تقسيمه للزمن، وجاءت آليات الزمن الموظفة في التحليل خاضعة لمنطق التحليل السيكولوجيّ مستفيدًا في الوقت نفسه من النظريات الفلسفية والنفسية؛ كنظرية (بيرسن) (pearson) عن الزمن الإدراكي الحسيّ.

ويضيف بعض النقاد تقسيمًا ثلاثيًا للزمن الروائي اعتمادًا على فعل القراءة، فنرى ***(ميشال بوتور)*** *(Michel Butor)* يورد في حقل الرواية تقسيمًا ثلاثي الأبعاد هو: زمن المغامرة وهو الذي وقعت فيه القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[1].

وقد ميّز الناقد العربي "سعيد يقطين" بين زمن القصة وزمن الخطاب، لكن ليس بالشكل الذي حدده (تودوروف) عندما عدّ زمن الخطاب خطيًا، وإنما انطلق في تمييزه هذا من قاعدة لسانية تفرق بين الزمن الصرفيّ والزمن النحويّ، " فزمن القصة صرفيّ، وزمن الخطاب نحويّ، وفي نحويته هذه يعطي للقصة زمنًا هو زمن الخطاب، لذلك فخطية زمن الخطاب ليست إلا شكلية (صرفية)، ومن خلالها يتمّ تزمين زمن القصة"[2]. وبعد تحديده مؤشرات زمني القصة والخطاب يقترح "يقطين" تقسيمًا ثلاثيًا للزمن أيضًا، قوامه زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النصّ، مبينا أنّ زمن النصّ يتجسد من خلال فعل القراءة أمّا الزمنان السابقان (زمن القصة وزمن الخطاب) فيتم إنجازهما معًا من خلال عملية الكتابة[3]. ويرى "يقطين" أنّ زمن النصّ يتجسّد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، وعن طريقهما يتجسد الزمنان؛ زمن الكتابة وزمن تلقي النصّ من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وبذلك يبني "يقطين" تقسيمات الزمن عنده؛ لتتحقق العلاقة بين الكاتب والقارئ.

وبعد هذا العرض النظري لمقولة الزمن أمكننا الخروج برؤية واضحة نستضيء بها في تحليلنا النصوص الروائية المدروسة، معتمدين في ذلك على رصد المؤشرات الزمنية الكبرى لزمن القصة ، وعلى إنجازات (جيرار جنيت) في تحديده العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب من خلال المفارقات الزمنية الثلاث: الترتيب، والديمومة، والتواتر[4]. وبعدها سنطرح أشكال بناء الزمن في النصوص للخروج بخلاصات تشي بتنوع التوظيف التقنيّ في تلك الروايات، وتخصب أبعادها تخصيبًا ظاهرًا.

---

[1] بوتور، ميشال (١٩٧١)، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، (ط١)، بيروت: منشورات عويدات، ص ١٠١.

[2] يقطين، سعيد (١٩٨٥)، **القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب**، (ط١)، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص ١٥٩- ١٦٠.

[3] يقطين، سعيد (١٩٨٩)، **انفتاح النص الروائي: النص- السياق**، (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص ٤٨. وينظر أيضا كتابه: تحليل الخطاب الروائي، ص ٨٩.

[4] سنعرض تفصيل هذه المفارقات في تحليلنا للنصوص الروائية.

(١)المؤشرات الزمنية الكبرى

تنتظم نصوص الطيب صالح الروائية ضمن إحالات تاريخية، وإشارات زمنية تصبغها بصبغة خاصة، وهذه الإشارات تتوزع في المحاور الآتية:

- السنوات
- الفصول والمواسم[١]
- الشهور
- أجزاء من الأيام: الفجر، الضحى، الظهيرة، الغروب، الليل

وانتظام هذه المؤشرات الزمنية لا يعني حضورها جميعًا في النصوص الروائية، وإنما تذبذبها من رواية لأخرى حسب خصوصية كل رواية والأحداث التي تقوم بها الشخصيات.

فإذا نظرنا إلى رواية "عرس الزين" نجدها تخلو من أيّ إشارة زمنية كرنولوجية محددة بالسنوات[٢]، الأمر الذي يؤدي بنا إلى صعوبة تحديد الحاضر الروائيّ الذي يصوره الكاتب في واقعه المعيش، غير أننا نستطيع أن نصف تلك اللحظة المصوّرة في التجربة الروائية الممثلة بانتعاش اقتصاديّ وتعليميّ وصحيّ وعسكريّ للقرية السودانية، وقد ظهر ذلك واضحًا في وصف الأحداث التي تضمنت مجالات التطور مبلورة إمّا على الشكل التقريريّ أو العرض المشهديّ للشخصيات. وقد ارتبط هذا الانتعاش الروحيّ والفكريّ بـ"عام الحنين" الذي استمد مسمّاه من اسم شيخ صوفيّ زاهد، فأغنى هذا المؤشر القيميّ بمرحلة زمنية معينة خضعت فيها تجربة التطور التكنولوجيّ، وفي الوقت نفسه ارتبط هذا التطور بمفاهيم شعبية تؤمن بقوة رجل الدين الصوفيّ، وبتأثيره الإيجابيّ الذي ظهر واضحًا في حياة الرخاء والرفاهية التي عاشتها القرية بعد وفاته.

ولعل رواية "عرس الزين" تتسم بكونها رواية "مواسم"، حيث اكتنزت فيها مواسم الزواج، وطقوس أهل القرية فيها، وكان لهذه المواسم ارتباط ظاهر بأفعال "الزين"، والأحداث التي جرت له. والنقاط الآتية توضح مواضع هذه المواسم وقرائنها بالصفحات:

١- دور "الزين" في حفل عرس القرية.(ص ١٣- ١٤)

---

[١] اختلفت المسميات الزمنية عند بعض النقاد في الإحالة لهذا المؤشر الزمنيّ، فعبد الملك مرتاض مثلا يدرجه ضمن الزمن المتعاقب، ويقصد به "أنه زمن دائريّ لا طوليّ، ولعله أن يدور حول نفسه بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طوليًا، فإنه في حقيقته دائريّ مغلق، وهو تعاقبيّ في حركته المتكررة". ينظر: مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص ٢٠٤. أما سيزا قاسم فقد أدرجته ضمن مسمى الزمن الكونيّ أو الفلكيّ الذي يتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية. ينظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص ٧٠.

[٢] أشار بعض الباحثين إلى أن رواية "عرس الزين" تتفق في تاريخ ظهورها مع فترة الاستعمار، فاعتبر التجربة الاستعمارية نقطة تحول مهمة في مفهوم الزمن عند العرب وفي إنتاجهم الروائي، وقد جاءت رواية "عرس الزين" مع روايات أخرى ممثلة للمرحلة الثالثة من الاستعمار (١٩٦٢) وما صحب بداية الاستقلال وتراجع هيمنة الاحتلال من حماس وأمل وتفاؤل. ينظر: زايد، عبد الصمد (١٩٨٨)، **مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة**، الدار العربية للكتاب، ص٨.

٢- ربط حفل العرس بموسم الخصب والعطاء. (ص ٣٣- ٣٤)
٣- دور "الزين" في حفل عرس آخر للقرية. (ص ٤١- ٤٢)
٤- حادثة "سيف الدين" في عرس أخته. (ص ٥٧- ٥٨)
٥- عرس "الزين". (ص ٩١- ١٠٤)

يتضح من الإحالات السابقة أنّ حدث العرس قد تصدّر بنصيب وافر في صفحات الرواية، كما أنّ حفل عرس "الزين" خاصة كان البداية التي ابتدأتها الرواية وخاتمتها في آن، الأمر الذي جعله الحدث الرئيس الذي ترتبط به الحوادث والشخصيات.

وقد جاءت الإشارة إلى بعض أجزاء اليوم في تلك الرواية على مستويي القول والفعل، فكانت أعمال "الزين" الشاقة ظاهرة للعيان في وقت الظهيرة، كما استغرق خبر إعلان زواج "الزين" من "نعمة" وقتًا امتدّ من شروق الشمس إلى انتصاف النهار انتظمت فيه جمل حوارية للشخصيات، تمثلت في حوار "حليمة" بائعة اللبن لـ"آمنة" عن هذا الخبر. وانتظم في هذا الوقت أيضا حوار "الطريفي" مع "الناظر"، وحوار "عبد الصمد" مع "الشيخ علي".

وقد ورد ذكرٌ لليلة التي تصالح فيها "سيف الدين" مع "الزين" بفضل الشيخ "الحنين"، ونُعتت بالليلة المباركة التي تمت الإشارة إليها زمنيًا بين فصلي الصيف والخريف قبل صلاة العشاء[١]؛ لتشكل هذه الليلة فاتحة للتطور التكنولوجيّ الذي شهدته قرية "ود حامد" فيما بعدُ.

أمّا رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فهي الوحيدة التي تضمنت إشارات تاريخية محددة لسنوات زمنية، نستطيع من خلالها تحديد الفترة التاريخية التي عاشتها الشخصيات. وقد ارتبط هذا التحديد بالسنوات بشخصية "مصطفى سعيد" فقط، الذي قدمت له الرواية بطاقة شخصية، مضمونها: **" مصطفى سعيد، من مواليد الخرطوم، ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨ الأب متوفى، الأم فاطمة عبد الصادق، فتحت بعد ذلك جواز سفره، الاسم، المولد، البلد، كما في شهادة الميلاد. المهنة "طالب". تاريخ صدور الجواز عام ١٩١٦ في القاهرة، وجدد في لندن عام ١٩٢٦. كان ثمة جواز سفر آخر، انكليزي، صدر في لندن عام ١٩٢٩"**[٢].

---

[١] عرس الزين، ص ٦٠.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٢.

وانطلاقا من المقتبس السابق، سنعرض سيرة حياة "مصطفى سعيد" محددة بالسنوات – تقريبا- وقد اعتمدنا في هذا التسلسل الزمنيّ على السنوات أعلاه، وعلى الحوادث التي ارتبطت به:

- ولادة "مصطفى سعيد" عام ١٨٩٨.[١]
- ذهاب "مصطفى سعيد" إلى القاهرة للدراسة عام ١٩١٢.
- سفر "مصطفى سعيد" إلى لندن بين عامي ١٩١٦- ١٩٢٢.
- عودة "مصطفى سعيد" إلى السودان بين عامي ١٩٤٦ – ١٩٥٢.
- عودة الراوي "محيميد" إلى السودان، ومقابلته "مصطفى سعيد" بين عامي ١٩٥١ – ١٩٥٧.

تشير السنوات السابقة إلى فترة الاحتلال البريطانيّ للسودان، وتأثر "مصطفى سعيد" بهذا الاحتلال الذي ترجمه لاحقا في علاقاته النسائية الكثيرة مع فتيات لندن بغرض الانتقام: **"أنا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا. أنا الملاح القرصان وجين موريس هي ساحل الهلاك"**[٢]. وإذا كان الاحتلال الغاشم شكل قمة الانتصار على البيئة السودانية التي نشأ فيها "مصطفى سعيد"، فإنّ قمة الانتصار في وعي تلك الشخصية كان من خلال استحواذه على النساء الأوروبيات وهتك أعراضهنّ. وبهذا يغدو الزمن التاريخيّ مؤشرًا دالا على تشكيل الشخصية الروائية، وقولبتها بقالب خاص يتناغم و المستجدات الراهنة التي تركت تأثيرها عميقا في تحولاتها الوظيفية على الملفوظ الروائيّ.

وكانت الفترة التي عاد فيها الراوي "محيميد" إلى السودان بعد دراسته في لندن، ومقابلته "مصطفى سعيد" آخر عهد السودان بالاحتلال، وقرب حصولها على الاستقلال، فقد جاء الحاضر الروائيّ في نصّ الرواية ليحكي فيها الراوي فترة الإصلاح ومحاولة تطوير الأوضاع القروية مقابل تطور المدينة، وسيرها حثيثا نحو التقدم والتحسين. وقد بدا ذلك واضحًا في حوار الراوي

---

[١] ذهب بعض النقاد إلى أنّ السنة التي ولد فيها "مصطفى سعيد" تتزامن مع عملية الغزو الثنائيّ: البريطانيّ والمصريّ للسودان، ففي عام ١٨٩٨ تحركت جيوش الغزو بقيادة (كتشنر)من عطبرة بعد هزيمة محمود ود أحمد وأسره قاصدًا أم درمان، لتطوى الصفحة الأخيرة من الثورة المهدية التي أعلت من شأن السودانيين في نظرتهم لأنفسهم، وضخمت من إحساسهم بدورهم في صناعة التاريخ والحضارة، وقد دافع السودانيون عن عالمهم ببسالة نادرة، واستشهدوا بعشرات الألوف، وكان للتفوق التكنولوجيّ الهائل في آلة الحرب دوره في حسم المعارك لصالح الغزاة. ينظر: الشيخ، محمد (١٩٩٤)، موسم الهجرة إلى الشمال من خلال التحليل الفاعلي، **كتابات سودانية،**(٥)، ص ١٤٣.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٢.

مع "محجوب" الذي يُظهر تفوق المدينة مقابل تراجع القرية في جميع المجالات[١]، ونشاطات "مصطفى سعيد" الإصلاحية لأهل القرية من تنظيم للمشروعات الزراعية، وتقديم خبراته في شؤون التجارة وغيرها.

والجدير بالذكر أنّ ظهور الشخصيات في الرواية يجعلنا أمام أربعة أجيال مختلفة في التفكير وأسلوب المعيشة:

- الجيل الأول: الجد، و"بنت مجذوب"، و"ود الريس".
- الجيل الثاني: "مصطفى سعيد".
- الجيل الثالث: الراوي "محيميد"، و"حسنة بنت محمود".
- الجيل الرابع: أولاد كل من "مصطفى سعيد" والراوي "محيميد".

وإذا تتبعنا تفكير هذه الشخصيات كل حسب جيله، سنجد توافقا نسبيًا بينها في الرأي والشعور، فالجيل الأول يُظهر انسجامًا فكريًا، وتآلفا شعوريًا، ولا سيّما في رؤيته للمرأة القائمة على نظرة جسدية حيوانية متخلفة، والجيل الثاني الذي يمثله "مصطفى سعيد"، وهو شخصية قائمة بذاتها فريدة من نوعها، وفي علاقاتها بالآخرين بحكم غربتها، وتركيبتها الفطرية، ونظرتها للمرأة. والجيل الثالث الذي يظهر فيه الراوي و"مصطفى سعيد" متقاربين في السلوك العام، وطبيعة نظرتهما للمرأة القائمة على الاحترام والتقدير، كما تتوافق معهما "حسنة" في المنحى الأيديولوجيّ الممثل برفض القيم المهترئة التي يؤمن بها أهل القرية، ولا سيّما في النظرة إلى المرأة، وكيفية التعامل معها. ويبقى الجيل الرابع الذي لم يرد ذكر واضح له، وهو ممثل فقط في ولدي "مصطفى سعيد" والتوصية بهما بعد موته.

وقد عرضت الرواية كذلك مؤشرات زمنية محددة بالفصول والأيام، ومرتبطة بأحداث معينة يودّ الكاتب التركيز عليها في تلك الفترة، ليخلق نوعًا من الرمز الإنسانيّ الذي يبرز من هذا التحديد الزمنيّ. فيبدو توظيف فصلي الصيف والشتاء وجزأي الصباح والليل ظاهرًا في رواية "موسم الهجرة"، والمتتبع لها يجد ارتباط مثل هذا المؤشر الزمنيّ بأحداث معينة قصد الكاتب الإتيان بها ليعكس التأثير الذي تسقطه دلالة الزمن الخارجيّ في نفسية الشخصية، من ذلك اختفاء "مصطفى سعيد" في ليلة قائظة صيفية[٢]، إذ ربط فيها الراوي "محيميد" بين حدث الاختفاء، وازدياد شعور الشخصية بالحرارة اللاهبة في فصل الصيف نتيجة تأثرها بهذا الحدث، بينما يعيّن

---

[١] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١١٩- ١٢٠.

[٢] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤٩- ٥٠.

حدث مقتل "جين موريس" على يدي "مصطفى سعيد" في ليلة باردة من شهر (فبراير) في فصل الشتاء: **"المساء مثل الصباح، مثل الليل داكن مكفهر، لم تشرق الشمس طيلة اثنين وعشرين يوما. المدينة كلها حقل جليد، الجليد في الشوارع في الحدائق، عند مداخل البيوت، الماء تجمد في أنابيبه، والنفس يخرج بخارا من الأفواه...وأنا دمي يغلي وفي رأسي حمى"**[١]. يتقابل هذا الوصف الخارجي لليلة الشتاء الباردة مع مشاعره الباطنية التي تغلي بحُمّى الرغبة ونار اللقاء، وفي هذا المؤشر الزمنيّ دليل على الإفصاح عن شعور الشخصية، وانعكاس أثره عليها.

ونلتقط هذا البعد الرمزيّ الذي وظفه الكاتب لدلالة الفجر[٢] في أثناء مقاومته النهر والغرق فيه، فتوظيف الصباح الباكر هنا إشارة إلى أمل بالعودة للحياة، والتفاؤل بها، وإشارة أيضًا إلى انقطاع صلته بـ"مصطفى سعيد" الذي اختار حياته بنفسه. ويبقى توظيف بقية أجزاء اليوم مؤشرًا على جمل حوارية معينة يتمخّض عنها حدث مهمّ، كحوار الجيل الأول في رواية "موسم الهجرة" في صباح باكر حول مسألة الزواج، فتمخّض عنها طلب "ود الريس" الزواج من "حسنة"، وقد تأتي هذه المؤشرات الزمنية في سياق وصف عامّ لرحلة صيف حارة في الصحراء الحارقة، مثل رحلة الصحراء التي قام بها الراوي واستغرقت يومًا كاملا[٣]، وفي هذا التنوع ملمحٌ أثير على أهمية هذه المؤشرات الزمنية، وتنوع توظيفها وتذبذبها حسب ملاءمتها للسياق الذي وردت فيه.

وإذا تتبعنا رواية "بندر شاه- ضو البيت" سنلمح خلوّها من أيّ إشارات تاريخية خلوًا تامًا، وإنما اكتسبت زمنيتها من خلال إشارات بسيطة محددة باليوم وأجزائه فقط، غير أننا نستطيع تحديد الإطار العام الذي وجدت فيه الرواية بمقارنتها مع رواية "عرس الزين"، فهي امتداد زمنيّ لها من خلال تكرار بعض شخوصها الروائية، كشخصية "محجوب" و"الطريفي" مثلا، وهي لاحقة لها على مستوى جيل بأكمله؛ أي بحوالي ست وعشرين سنة من رواية "عرس الزين". وقد استرشدنا بهذا الحيّز الزمنيّ من خلال المقتبس الآتي: **"قدرت أن الطريفي لا بد أن يكون في السادسة والثلاثين، أو السابعة والثلاثين، فقد كان في نحو الثانية عشرة في عام عرس الزين. كان محجوب في الخامسة والأربعين حينئذ، ذلك أعلمه علم اليقين، وكان أحمد الذي أصبح الآن أبا لبنات كثيرات، وبناته صرن للزواج، كان عامها في نحو العشرين"**[٤].

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٤- ١٦٥.

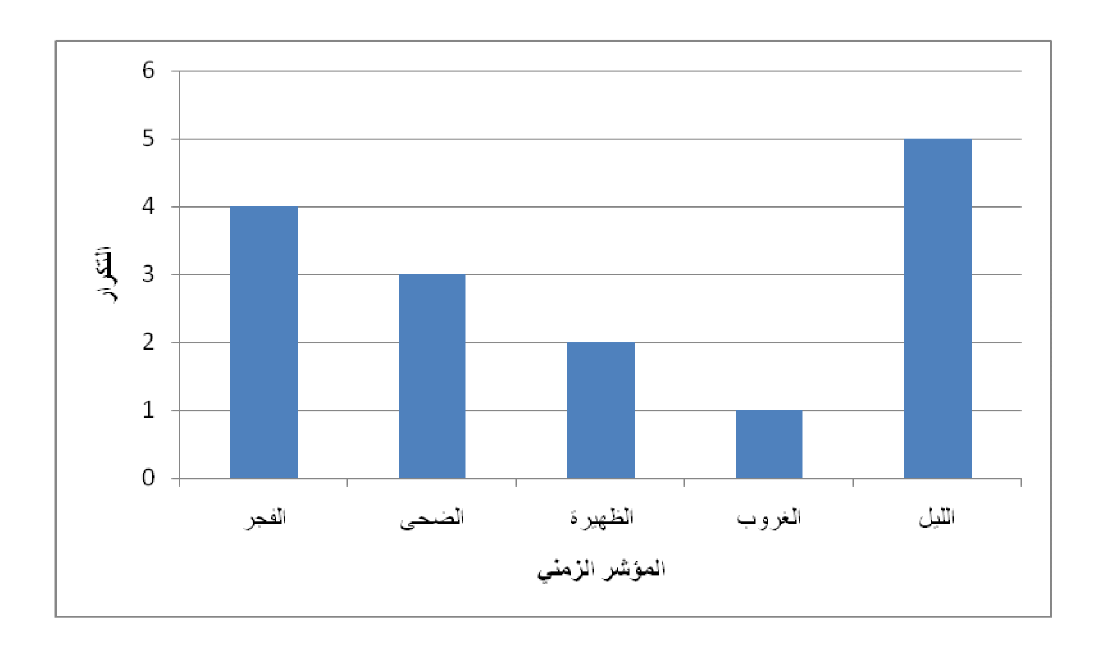
[٢] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٨.

[٣] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠٨.

[٤] بندر شاه- ضو البيت، ص ٨٧.

فتحديد عمر الشخصية أسهم في إمدادنا بإحالات زمنية لتلك الرواية، فهي من حيث زمنيتها التاريخية تأتي في وقت لاحق عن زمنية رواية "عرس الزين"، وقد ظهر ذلك واضحًا في الشخصيات التي تكررت في كلتا الروايتيـــن، ومنه وصف "محجوب" في مستهـــل رواية "بندر شاه- ضو البيت" الذي انصب على الكشف عن مظهره الخارجيّ، وتقادم العمر عليه[١]. أما رواية بندر شاه- مريود"، فهي امتداد لجزئها الأول، غير أننا لم نعتمد على عمر الشخصية لافتقارها إلى هذه الإشارة الزمنية، وإنما اعتمدنا في ذلك على وصف شخصية "محيميد" الذي أصابه الهرم والشيخوخة: **"خطا خطوة واحدة، ثم التفت كمن يريد أن يقول كلمة أخيرة. رفع رأسه إلى جريد النخلة اليابس. نعم إنها شاخت كما شاخ، وشعرها سقط كما سقط شعره"**[٢]. وهذا الوصف السابق من شأنه أن يضع هذه الرواية في مرحلة لاحقة عن سابقتها، فتحديد المظهر الخارجيّ للشخصية ساعدنا في الكشف عن زمنيتها التي قيلت فيها.

وإذا عدنا إلى هيكلية رواية "بندر شاه" سنجد أنها تتميز بكونها رواية أسمار وليال، واستذكارات ماضوية للعهد القديم، وبتتبعنا قرائن النص الزمنية فيها سنجدها مطموسة في ثنايا الصفحات، ولا يمكن تلمّسها إلا بعد كدّ ومعاناة، وهي على ندرتها تكاد تتوزع في اليوم وأجزائه. وتوضيح ذلك في الرسم البياني الآتي:



[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٩.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ١٨.

يشكل الليل مؤشرًا زمنيًا أثيرًا في تلك الرواية، وهذا بدهيّ في الطابع العام لنسقية الرواية التي غلب عليها أحاديث وأسمار تجري في فترة الليل، يتحلق فيها أهالي القرية مع صديقهم القديم "محيميد" الذي ناهز الخمسين من عمره، ليفضوا إليه بمستجدات الأحداث والأخبار، وقد جاءت قرائن الليل من خلال عبارات تستنتج في الحاضر الروائيّ، من مثل: **"كنّا أمام دكان سعيد، والليل يزحف حثيثا على ود حامد...، وأنا أرهف السمع لأصوات الليل في ود حامد"،**
"فكر محيميد وهو يجرجر الخطو نحو داره أواخر الليل"، " سرت وراء الصوت في جوف الظلام"... .وأحيانا يندغم المؤشر الزمنيّ بدلالة إنسانية، فتشكل نوعًا من التلوين العاطفيّ الذي يسقطه المؤشر الزمنيّ، كحادثة ظهور "ضو البيت"، إذ أشار الراوي إلى ظهوره وقت الفجر **"وقبس الفجر الباهت تحت خط الأفق"**[١]، ثم يسدل الستار على "ضو البيت" بحادثة اختفائه وقت الغروب: **"كانت الشمس قد غربت لتوها وحولت النهر إلى بحر من الدم"**[٢]، وهذا الارتباط الواضح لحادثة الظهور والاختفاء بمؤشرين زمنيين يعطي إحساسًا لدى القارئ بتلون عاطفته بين التفاؤل الذي يبعثه نور الفجر، والحزن وانطفاء الأمل الذي تترجمها لحظة المغيب.

إنّ الناظر في تلك المؤشرات الزمنية المتعلقة باليوم وأجزائه يجدها معمّاة، تخلو من تحديد دقيق لها بالساعة أو أجزائها، كما أنها تخلو من الترتيب والتنظيم في العرض الحكائيّ، فتارة نجدها موظفة في إطار الزمن الخارجيّ للحاضر الروائيّ، وتارة نجدها متضمنة في إطار استرجاع زمنيّ يعرض حكاية مهمة على لسان شخصية راوية.

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٠٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٢)المفارقات الزمنية ودلالاتها

(٢-١)الترتيب

يتقاطع زمن القصّ الأول الذي حددناه سابقا بمؤشرات زمنية ترتبط مع زمن آخر نصفُه بالمحكيّ الثاني، وهنا تنكسر كرونولوجية الزمن الروائيّ، وتتخذ مسارًا آخر يعتمد في مفارقته على الترتيب الذي يعرّف بأنه" مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السرديّ بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[١]. وانطلاقا من نظام التتابع الزمنيّ لترتيب أحداث الرواية، فإننا سنخصّص لكل افتتاحية متن روائيّ نقطة صفر تبدأ منها الأحداث، ولا عجب أن بدء الأحداث لا يمثل بداية الترتيب التسلسليّ المنطقيّ للواقع الخارجيّ، فالرواية عادة " تبدأ وسط الأشياء، والقطعُ في لحظة من حيوات الشخصية في نقطة معينة واجب...فيبدأ القارئ من هذه اللحظة لا يعلم شيئا عمّا حدث أو عمّا سيحدث"[٢].

إنّ هذا الكسر الموضعيّ لنظام ترتيب الأحداث يجعلنا نميز بداهة بين مفارقتين سرديتين: الاسترجاع والاستباق، فإذا كان الاسترجاع" يتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية"[٣]، فإن الاستباق يعدّ "مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[٤]. وسنفصل تاليًا أنواع هذه الاسترجاعات والاستباقات، ومدى تكاثفها في الحاضر السرديّ للنصوص.

(٢-١-١)الاسترجــاع

تقود دراستنا لتقنية الاسترجاع في المتون السردية المدروسة إلى سعة كثافتها في الروايات كافة، وقبل عرض هذه الاسترجاعات نذكر أنّ السرد لا يقدّم في بعض الأحيان مؤشرات الاسترجاع التي تمهّد له، وحتى تكون قراءتنا أقرب إلى الموضوعية، وأدق في استنتاج الآراء نضع هذا الجدول الخاصّ بالاسترجاعات الواردة في الروايات، لننطلق بعده بمناقشته وتفسيره:

---

[١] جنيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص ٤٧.

[٢] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص ٣٩.

[٣] بوطيب، عبد العالي (١٩٩٣)، إشكالية الزمن في النص السردي، **فصول**، (ع٢)، مج١٢، ص ١٣٤.

[٤] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ١٥.

الجدول (٣): مواضع الاسترجاع وأنواعه ومحفزاته وآلياته

الرواية	مضمون الإرجاع	نوعه	مداه الزمني	موقعه	سعته	محفزه	آليته
عرس الزين	أعمال الزين في العرس	خارجي	سنة	١٣- ١٥	٣صفحات	الحدث	ديالوج
عرس الزين	آمنة	خارجي	شهران	٢٩- ٣١	٣صفحات	الحدث	الذاكرة
عرس الزين	صغر نعمة وصباها	خارجي	عشرات السنين	٣٥- ٣٩	٥صفحات	الحدث	الذاكرة
عرس الزين	ما حصل للزين في المستشفى	داخلي	زمن طويل	٤٤- ٤٥	صفحتان	أهمية الحدث	ديالوج
عرس الزين	الزين مع سيف الدين	داخلي	أيام	٤٨- ٤٩	صفحتان	رؤية سيف الدين	ديالوج
عرس الزين	صغر سيف الدين	خارجي	عشرات السنين	٥٢- ٦٠	٩صفحات	عبارة التشهد التي قالها سيف الدين قبل ظنه بموته	سرد
عرس الزين	الناظر مع والد نعمة	خارجي	قريب العهد من الحاضر الروائي	٦٩- ٧٠	صفحتان	الحدث	مونولوج ممزوج بسرد
موسم الهجرة إلى الشمال	طفولة مصطفى سعيد وحياته في لندن	خارجي	عشرات السنين	٢٣- ٤٨	٢٦صفحة	شخصية الراوي	الذاكرة
موسم الهجرة إلى الشمال	اختفاء مصطفى سعيد	داخلي	٣سنوات	٤٩- ٥٠	صفحتان	فيضان النيل	رواية الراوي وذاكرته
موسم الهجرة إلى الشمال	حديث الموظف المتقاعد عن مصطفى سعيد	خارجي	عشرات السنين	٥٥- ٥٨	٤صفحات	رؤية الراوي للموظف	ديالوج
موسم الهجرة إلى الشمال	حديث الشاب السوداني عن مصطفى سعيد	خارجي	عشرات السنين	٥٨- ٦٤	٧صفحات	رؤية الشاب السوداني	ديالوج
موسم الهجرة إلى الشمال	حياة مصطفى سعيد في لندن	مزجي	عشرات السنين	٧١- ٧٣	٣صفحات	الرسالة التي تركها للراوي	سرد

موسم الهجرة إلى الشمال	بنت مجذوب وأزواجها	خارجي	عشرات السنين	٧٩- ٨١	٣صفحات	اللحظة الحاضرة	ديالوج
موسم الهجرة إلى الشمال	ود الريس وزوجاته	خارجي	عشرات السنين	٨٢- ٨٣	صفحتان	اللحظة الحاضرة	الذاكرة
موسم الهجرة إلى الشمال	الجد في مصر	خارجي	عشرات السنين	٨٦	صفحة	اللحظة الحاضرة	ديالوج
موسم الهجرة إلى الشمال	حديث حسنة عن زوجها	داخلي	٣سنوات	٩٥	صفحة	زيارة الراوي	ديالوج
موسم الهجرة إلى الشمال	مقتل حسنة وود الريس	داخلي	أيام	١٢٦- ١٣٤	٩صفحات	سؤال الراوي	ديالوج
موسم الهجرة إلى الشمال	مقتل جين موريس	خارجي	عشرات السنين	١٥٧- ١٦٧	١١صفحة	محتويات الغرفة: صور ورسائل..الخ	مونولوج وسرد
بندر شاه- ضو البيت	زيارة مريود للجد	خارجي	عشرات السنين	٢١- ٢٣	٣صفحات	اللحظة الحاضرة	رواية الراوي
بندر شاه- ضو البيت	سعيد عشا البايتات	خارجي	٧سنوات	٢٩- ٣٣	٥صفحات	اسمه	ديالوج
بندر شاه- ضو البيت	حمد ومختار ود حسب الرسول	خارجي	عشرات السنين	٣٤- ٣٩	٦صفحات	-	سرد
بندر شاه- ضو البيت	أولاد بكري ومحجوب	خارجي	قريب العهد	٤٢- ٤٦	٥صفحات	عبارة الطريفي	ديالوج
بندر شاه- ضو البيت	الرجل الغريب في المسجد	خارجي	٤٤سنة	٥٥	صفحة	رؤية الرجل	الذاكرة
بندر شاه- ضو البيت	خطبة عشا البايتات	داخلي	أيام	٦٢- ٦٣	صفحتان	اللحظة الحاضرة	ديالوج
بندر شاه- ضو البيت	ماضي الطريفي	خارجي	عشرات السنين	٩١- ٩٧	٧صفحات	رؤية الطريفي	مونولوج وسرد وديالوج
بندر شاه- ضو البيت	ظهور ضو البيت واختفاؤه	خارجي	عشرات السنين	١٠١- ١٣٥	٣٥صفحة	-	سرد
بندر شاه-	ماضي	خارجي	عشرات	١١- ٢٢	١٠صفحات	الغابة والنهر	الذاكرة

مريود	محيميد		السنين				والسرد
بندر شاه- مريود	والد الطاهر الرواسي	خارجي	عشرات السنين	٤٣- ٦٤	١٩صفحة	الراوي	ديالوج وسرد
بندر شاه- مريود	مريم	خارجي	٣٨سنة	٦٥- ٨٦	١٨صفحة	صوت سعيد البايتات	سرد ومونولوج وديالوج

تنطلق لحظة الحاضر الروائيّ في مستهلّ رواية "عرس الزين" من حدث إعلان زواج "الزين" من "نعمة"، ويبقى هذا الحدث بمثابة نقطة الصفر التي يتحدد على وفقها ما يسبقها من استرجاعات وما يستشرف بعدها من أحداث قادمة، وبالنظر إلى إطار زمن السرد الذي يتقاطع بدوره مع زمن القصّ الأول، سنلمح استرجاعات عدة تتناثر في صفحات نصّ الرواية، وقد غلب عليها أنها استرجاعات خارجية تعود إلى ما قبل بداية الحكاية، وقد انحصرت هذه الاسترجاعات في شخصيات "الزين"، و"آمنة"، و"نعمة"، و"الناظر". وتفاوتت حسب بُعدها أو قربها من الحاضر الروائيّ للحكاية، فمنها استرجاعات بعيدة المدى، كاسترجاع "الزين" لدوره في عرس من أعراس قريته: **"الصيف الفات وقت حس المريق كنت متأخر في الساقية، الدنيا يا زول كان القمر يلجلج. رميت توبي فوق كتفي، وجيت سادر للبيوت. أقول لك وكت وصلة الرملة العند طرف الحلة، اسمع لك حس زغاريت..."**[١]

وتبدو الاسترجاعات القريبة العهد حاضرة بقوة في ذهن الشخصية، وهذا ما ظهر في استرجاع "آمنة" لحدث زيارتها "أم نعمة": **"وتذكرت بوضوح ذلك اليوم قبل شهرين حين بلعت كرامتها،وتحاملت على نفسها، وذهبت إلى أم نعمة..."**[٢]. ويكشف استرجاع "نعمة" عن رؤية الراوي، ووجهة نظره لهذه الشخصية التي قدّمها للقارئ بصورة تقريرية، فيبدو الماضي بكل رؤاه وتجلياته أكثر وضوحًا وتبلورًا في ذهن القارئ، من أجل استجلاء معالم هذه الشخصية التي تبدو في حاضرها الروائيّ بصورة ضبابية تقتصر على الملاحظة والمراقبة لـ"الزين"، وفي هذه المفارقة بين دهاليز الماضي وطرق الحاضر المكشوفة في النصّ دافع لتعميق أبعاد الزمن وسيرورته في السرد الروائيّ.

وقد ضمّن النص استرجاعًا داخليًا واحدًا، وهو الاسترجاع الذي يعرف بأنه " يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها"[٣]. ويتمثل هذا الاسترجاع في رواية "الزين" لأصحابه ما حدث معه في المستشفى جرّاء إصابته بجرح في رأسه، وتعد رواية هذا الحدث زمنا سرديًا

[١] عرس الزين، ص ١٤.

[٢] عرس الزين، ص ٣٠.

[٣] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٢٠.

لاحقا على مستوى زمن النصّ، أمّا زمن إقامته في المستشفى فيُعدّ سابقا على مستوى زمن القصّ الأول.

ومع رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" نواجَه بعدد من الاسترجاعات الخارجية والداخلية. ولعل معظم الاسترجاعات الخارجية تدور حول شخصية "مصطفى سعيد"، والإشارة إلى ماضيه في المدرسة وصولا إلى حياته في لندن، فشكلت هذه الإضاءات الزمنية للماضي نقطة مهمة للكشف عن هذه الشخصية، وتلمّس جوانبها وفكرها، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ مركز الثقل الرئيسيّ للرواية يقوم على تلك الاسترجاعات الخارجية، أما نقطة الصفر للحاضر الروائيّ فيها فتبدأ بعودة الراوي "محيميد" إلى السودان وتعرفه بـ"مصطفى سعيد"، مع ملاحظة أنّ جميع الاسترجاعات التي لحقت هذه الحادثة تُعدّ استرجاعات داخلية، وهي على التوالي استرجاع حدث اختفاء "مصطفى سعيد" واسترجاع حديث "محجوب" عن "مصطفى سعيد" وأعماله في القرية، واسترجاع مقتل "حسنة" و"ود الريس" برواية "بنت مجذوب".

وثمة استرجاعات أخرى يمكن أن نصفها بالمزجية أو المختلطة، وفيها يمتزج الاسترجاع الخارجيّ بالداخليّ، " فهو خارجيّ باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول، وهو داخليّ أيضا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكى الأول"[١]. وترتبط هذه الاسترجاعات بإضاءات الراوي لحياة "مصطفى سعيد" في لندن بعد مماته، وقد اعتمدنا على تصنيف هذه الاسترجاعات على وفق ماضي "مصطفى سعيد" البعيد الذي أعيد سرده برواية الراوي "محيميد"، وفي الوقت نفسه تمتدّ لتصلنا بشخصية "مصطفى سعيد" التي تعرف عليها الراوي بعد عودته من الخارج.

ويعدّ استرجاع "مصطفى سعيد" لحياته في لندن وما قبلها من أهمّ الاسترجاعات الخارجية، وأكثرها حيوية وكثافة في سرد الأحداث، فقد اعتمد فيها الراوي على تلخيص أهم الأحداث التي جرت معه في المرحلة الثانوية في القاهرة، وعلاقته بأمه، ثم تحديد ملامح شخصيته وعلاقته بأقرانه وبأساتذته، فأعطت هذه الملامح ضوءًا يكشف عن شخصية "مصطفى سعيد"، ويجعل القارئ يفسّر غموض هذه الشخصية التي ظهرت عليها في بداية الرواية، ويكشف هذا الاسترجاع أيضا عن طبيعة العلاقة التي تربط "مصطفى سعيد" بنسائه، والتعريف بهنّ تعريفا ينبئ عن تجربة ذاتية لـ"مصطفى سعيد". من هنا تكمن أهمية هذا الاسترجاع، فهو بمثابة مرآة تعكس

---

[١] بوطيب،عبد العالي، إشكالية الزمن في النص السردي، ص ١٣٥.

اللحظة الحية التي عاشها "مصطفى سعيد" في ماضيه المتخيل، وهو أيضًا بمثابة استبطان وتأمل باطنيّ يعكس وجهة نظره في الآخرين، وفي هذا المقتبس دليل على شعوره تجاه "إيزابيلا سيمور" المرأة التي عرفها وهو في لندن: **"وسرني أنها تضحك بسهولة. هذه السيدة، نوعها كثير في أوروبا، نساء لا يعرفن الخوف، يقبلن على الحياة بمرح وحب استطلاع."**[١]

وتتداخل استرجاعات "مصطفى سعيد" التي نقلت برواية الراوي مع إضاءات الراوي نفسه عن شعوره تجاه "حسنة" التي راحت ضحية الظلم واستبداد القرية في رؤيتها للمرأة. وقد جاءت هذه الاسترجاعات ضمن تموّجات منتظمة تلتقط صورة "مصطفى سعيد"، وتكشفها عارية لنا بعشقها وشبقها الجنسيّ: **"قال: كانت تغني لي أغاني ماري لويد ونحن عراة. كنت أقضي معها أمسيات الخميس في غرفتها في كامدن تاون، وأحيانا تقضي الليل معي في شقتي... ".**[٢]

وتتعالى وتيرة هذه الاسترجاعات في تموجات متداخلة تستحضر عاطفة الراوي تجاه "حسنة"، فيعود الراوي لامتلاك دفة السرد في إطار الحديث عن "مصطفى سعيد": **"لا يوجد عدل في الدنيا ولا اعتدال. وأنا أحس بالمرارة والحقد، فبعد هؤلاء الضحايا جميعا، توج حياته بضحية أخرى، حسنة بنت محمود، المرأة الوحيدة التي أحببتها، قتلت ود الريس المسكين، وقتلت نفسها من أجل مصطفى سعيد.."**[٣].

ويأتي استرجاع "بنت مجذوب" لحادث مقتل "حسنة" و"ود الريس" ليعلن عن أبشع جريمة جنسية ارتكبتها القرية، وقد أعطى هذا الاسترجاع أهمية بارزة لإعلان امرأة سودانية رفضها الزواج من رجل عجوز، فكانت النتيجة وقوعها ضحية تخلف الفكر القرويّ، وقد جاء هذا الاسترجاع ليصف بدقة آثار تلك الجريمة بصريح اللفظ دون تحرّج من قبل "بنت مجذوب" أمام الراوي: **"كان المصباح موقدا. ود الريس عاريا كما ولدته أمه. وبنت محمود ثوبها ممزق وسراويلها. هي الأخرى عارية. كان البرش الأحمر يعوم في الدم. ورفعت المصباح. وجدت بنت محمود معضوضة ومخدشة في كل شبر من جسمها. بطنها. أوراكها. رقبتها. عض حلمة نهدها حتى قطعها. الدم يسيل من شفتها السفلى...وود الريس مطعون أكثر من عشرة طعنات. طعنته في بطنه وفي صدره وفي محسنه"** [٤].

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤١.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤٠- ١٤١.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٤٢- ١٤٣.

[٤] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٢٨.

ولهذا الاسترجاع أهمية كذلك في كونه يثير ردود فعل أهل القرية الذين استنكروا هذا الفعل الموحش، باستثناء الراوي الذي تعاطف مع سلوك "حسنة" بدافع الحب أولا، وفارق العمر ثانيًا.

ومع رواية "بندر شاه"، نحن أمام طائفة من استرجاعات خارجية يستدعيها الحاضر الروائيّ الذي يبتدئ باجتماع "محجوب" والراوي ومجموعة من أهل القرية، يستذكرون أهم الأحداث التي مرت بهم، نجملها بحدثين مهمين هما: استرجاع حدث زيارة "مريود" للجد "أحمد"، ومدى تأثير هذا الاسترجاع في حاضر الرواية، وفي علاقة الراوي "محيميد" بجده، ولا سيّما في الجزء الثاني من الرواية الذي تتداخل فيه الأسماء وتتوحد الأحداث التي تجمع بين شخصية الراوي والجد من جهة، و"مريود" والجد من جهة أخرى[1]. والثاني استرجاع الأحداث التي أحاطت بأولاد بكري ولا سيما "الطريفي" وما قاموا به، ليتولوا الرئاسة بدلا من "محجوب". وتحتل هذه الاسترجاعات الخارجية مدًى معينا، بعضُها محدد، والآخر غير محدد بزمن معين، ولكنها جميعا تشترك في سمة عامة تتمثل في خروجها عن حدود الحاضر الروائيّ الذي استهلت به الرواية، فكان الاسترجاع فيها العمود الفقريّ الذي قامت عليه، وكان حوار الشخصيات – في الأغلب الأعمّ- بمثابة المؤشر والمحفز لها، ومن أمثلتها الاسترجاع الذي يخص "مريود" وعلاقته بالجد وأهل القرية: **"أذكر أنني دهشت دهشة عظيمة أول مرة رأيت ذلك. كان مريود يكبرني بعام أو نحو عام، ولم يكن سنه يزيد عن الخامسة عشرة حينئذ. جاء إلى جدي وقت الضحى وعند جدي مختار ود حسب الرسول، وحمد ود حليمة، وأنا منزو في ركن كعادتي لا أتكلم إلا إذا سئلت...دخل مريود وسلم عليهم ينادي كلا منهم باسمه المجرد...ثم جلس دون أن يؤذن له بالجلوس قبالة جدي، لم يكن وقحا، لا، ولكنه كان واثقا من نفسه ثقة تقرب من الوقاحة"**[2].

يطرح هذا الاسترجاع مسألة المدى الزمنيّ الذي يُبعده عن حاضر الرواية بعشرات السنين، نلتقطها من تحديد الراوي عُمْر "مريود" الذي يماثله في السن، ويكشف هذا الاسترجاع كذلك عن مدى المفارقة السلوكية بين شخصيتي الراوي "محيميد" و"مريود"، فـ"مريود" يتصف بجرأة غير معهودة في زمانه، وهذا يتناقض مع طباع الراوي "محيميد". ومجيء الحوار بين "مريود" و"الجد" لم يكن متكافئا، فسرعان ما انتهى لصالح "مريود"، الأمر الذي أثار دهشة الراوي، وجعله يقدم استنتاجًا عن تلك الحادثة محوره ضرورة عقد صلة بين الماضي والمستقبل.

[1] ينظر: بندر شاه- مريود، ص ١١- ٢٢.

[2] بندر شاه- ضو البيت، ص ٢١- ٢٢.

ونلتقي بأهمّ الاسترجاعات على الإطلاق، وهو الاسترجاع المتضمِّن ظهورَ "ضو البيت" واختفاءه، فقد احتل هذا الاسترجاع حيزًا كبيرًا في الرواية، وأفاض في المضامين الحكائية التي احتواها، الأمر الذي باعد بين زمن القصة وزمن النصّ مباعدة ظاهرة. فالإرجاع الذي يتضمّن ظهور "ضو البيت" ينفرد بإطار حكاية خاصة تبتعد به عن حاضر الرواية ومجرياتها في زمن السرد، والقاسم الوحيد المشترك بين الطرفين هو حضور شخصيتي "حسب الرسول"، و"عبد الخالق" الراويتين.

ولنا في إطار هذا التعدد الحكائيّ لحدث "ضو البيت" أن نبرز المفاصل السردية التي أوردتها الحكاية، لنقوم بعدها بتأطير شامل لها على ضوء الحكاية الأولى:

١- ظهور "ضو البيت" على نحو غريب ومفاجئ في النهر.
٢- محاورة "حسب الرسول" لـ"ضو البيت" عن اسمه وجنسه وأصله.
٣- رعاية أهل القرية له وتمريضه.
٤- إسلام "ضو البيت".
٥- إعطاؤه أرضا لزراعتها.
٦- زواج "ضو البيت" من "فاطمة بنت جبر الدار" والاحتفال بختانه.
٧- غرق "ضو البيت" في النهر وموته.

توحي هذه الحكاية الإرجاعية بمداها الزمنيّ البعيد الذي يبعدها عن زمن السرد، مما يضعها في تصنيفها ضمن الحكاية الأولى للرواية، إذ إنّ نهايتها تبشر بمولد "عيسى بن ضو البيت"، وما كان بعدها من توظيف اسم "بندر شاه"؛ ليدلّ على أفعال "الطريفي" تجاه "محجوب"، ومحاربته له، وما كان من أمر "مريود" الحفيد والجد مع أبنائه. إضافة إلى ما سبق، فإنّ هذا الاسترجاع يمثل قيم المؤاخاة والسعادة بين أهل القرية بما يثيره من مشاعر إنسانية نبيلة بين الأفراد والجماعات، كما أنه يمتد ليخبر بولادة "عيسى".

من هنا فإن الأهمية التي اكتسبتها رواية "بندر شاه" تتمحور في نقطتين رئيستين: الأولى بث روح المساواة والمؤاخاة بين أهل القرية، والثانية تأكيد نسب "بلال بن عيسى ود ضو البيت"، وهذا ما يجعل تلك الرواية تحظى بقيمة حضارية إنسانية وإسنادية توثيقية.

بقي أن نشير إلى محفزات الاسترجاع وآليات استخدامه، ودورها في منظومة عملها في زمنية السرد الروائيّ، أما محفزات الاسترجاع فتتضح في النقاط الآتية:

١- اللحظة الحاضرة بما تكشفها من أحداث وشخصيات وأماكن وأشياء، إذ تسعى إلى ربط زمن الحاضر الروائيّ بالزمن الماضي، وتستدعي تجلياته ليقوم بدوره في التجربة الذاتية للشخصية، أو التتابع السردي للأحداث، فشكلت أحداث "الزين" وأخبار زواجه محفزات تدفع بسير الاسترجاع إلى الوراء، لتزيل عن حاضر الرواية بعضا من ضبابيته. وتعد كذلك شخصية الراوي "محيميد" الذي استمر في رواية "بندر شاه" محفزا مهمًا استدعى ماضي "مصطفى سعيد"، فلولا حضور شخصية الراوي "محيميد" لما اتضحت لنا معالم شخصية "مصطفى سعيد"، ولبقيت صورته غامضة مبهمة. وبالمثل شكل حضور الراوي "محيميد" مع "الطاهر الرواسي" دافعًا لاستفاضة الأخير عن أبيه، فمن خلاله توضحت لنا معالم شخصية "عيسى ود ضو البيت"، الأمر الذي مدّ النص الروائي بمجال خصب من معلومات لروايات أخرى سابقة لم تكن لتحضر إلى الحاضر التخييلي في لحظته الراهنة.

وقدمت موجودات الطبيعة من غابة ونهر ونخيل رفدًا من سيل ذكريات لا ينضب في مخيلة الراوي "محيميد" بعد بلوغه سن الشيخوخة، وأصبحت هذه البداية تشكل إيذانًا بانفتاح ذاكرة الراوي على الماضي، وربطه بحاضره المعيش، واستجلاء معالم أهمّ الشخوص التي مرت به، وبذا يكون استحضار الماضي على وفق تلك اللحظة الحاضرة عاملا على دمج زمن السرد بزمن القصّ الخارجيّ، الأمر الذي يحقق لزمن السرد اكتماله النصيّ.

٢- الحواسّ وما يرتبط بها من تحفيز للذاكرة، وتنشيط فاعل لها، وقد اقتصرت هذه الحواس على البصر، والسمع، والشم. فرؤية الرجل الغريب مثلا في المسجد أثار ذاكرة الراوي عن ماضيه في رواية "بندر شاه". وكذلك رؤية الشخصيات التي تعاملت مع "مصطفى سعيد" أثارت رغبة لدى الراوي لاستكمال استذكاره عن البطل. وكان سماع الراوي "محيميد" لصوت "سعيد عشا البايتات"، وما سمعه من نداء الرياح التي هبت وقتها دافعًا واضحًا لاستذكار محبوبته "مريم" أيام صباه: **"نادى سعيد عشا البايتات في ذلك الفجر بصوت كأنه مغناطيس، علق به غبار الأحلام الموءودة، وكانت هبوب أمشير تردد نداء**

مريم.."[١]. وكان للرائحة التي عبقت في أنفه دورها الفعّال في افتتاح الراوي "محيميد" سيل الذكريات والأقوال السردية التي علقت بخياله عن "مريم": **"استقبلتني عند الباب، ورأيتها تختفي وتبين، إلى أن قال الناس ولا الضالين آمين. كان العطر الذي لاحقني كل تلك الأعوام يعبق من أرجاء الكون يذكرني بمريم"**[٢]. وقد جعلت هذه الحواس ذهن الراوي نشطا في استذكار يومياته مع "مريم"، ثم وصفِ يوم مماتها، وهذا ما يمنح الحوادث أهمية في كونها المحرك الأساسيّ لتنشيط خيال الراوي واستحضاره أجواء الماضي لتطفوَ على حاضر التخييل الروائيّ.

٣- العبارات والجمل التي تنطق بها الشخصيات، تسهم من جانبها في انفتاح الاسترجاع على حدث جديد، فعبارة تقال إثر حدث معين قد تعمل على إثارة ماضي الشخصية، فتقوم بعملية استدعاء للماضي في لحظة الحاضر، فمثلا عبارة "سعيد عشا البايتات": **"الطريفي ولد بكري عاوز يعمل بندر شاه"**[٣] شكلت حافزا مهمًا لشحن مخيلة الراوي "محيميد" بهالة من جبروت أعماله وعظمها، وأردفت هذه المخيلة برواية كل من "ود الرواسي" و"سعيد" حادثة "الطريفي" و"محجوب" على مرأى ومسمع من الراوي.
كما أنّ لعبارة التشهد التي نطق بها "سيف الدين"[٤] أثرًا واضحًا في انفتاح السرد على حياة "سيف الدين" الماضية، وما كان يتصف به من نزق وطيش في شبابه، وقد قدم هذا الاستحضار الماضوي مفارقة واضحة عن الحاضر الروائيّ على إثر تحول هذه الشخصية تحولا جذريًا في سلوكها وفكرها.

إن التأمل في كيفية تقديم الاسترجاع يدفعنا إلى الحديث عن آلياته، وطرائقه التي يقدم بها، وسنسعى في هذه النقاط إلى عرض تلك الآليات:

١- الذاكرة التي تعمل على استثارة معطيات الماضي دون تنظيم أو ترتيب. ففي استحضار "مصطفى سعيد" لقصة حياته اعتماد واضح على ذاكرته التي حاول من خلالها تذكر ما علق بمخيلته من أحداث وشخصيات، ويبدو حواره مع الراوي معتمدًا على الذاكرة

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٦٥.
[٢] بندر شاه- مريود، ص ٦٥.
[٣] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٢.
[٤] عرس الزين، ص ٥٢.

الحاضرة في ذهنه: **"لم يكن لي أخوة، فلم تكن الحياة عسيرة علي وعلى أمي. حين أرجع الآن بذاكرتي، أراها بوضوح.."**[١] ... **"هذه وقائع مضى عليها وقت طويل، وهي كما ترى الآن، لا قيمة لها. أقولها لك لأنها تحضرني، لأن الحوادث بعضها يذكر بالبعض الآخر"**[٢].

وتأتي طفولة نعمة حدثا تذكريًا استعرضته الرواية في استرجاع ماضيها، ليشكل ترهينًا واضحًا لحاضرها وتفسيرًا لسلوكها: **"تذكر نعمة وهي طفلة أن النساء كن إذا جئن لزيارة أمها، كن يجلسنها على حجورهن..."**[٣]. وقد شكل حضور الرجل الغريب في المسجد إثارة لذاكرة الراوي "محيميد" لالتقاط صورة يوم ختانه، وإن اختلفت نقاط التلاقي بين الصورتين: **"وفجأة تدفقت في مخيلته صور كاملة واضحة ليوم ختانه. كان في السادسة، تذكر الضجة ووجوه الرجال..."**[٤]. ونرى أنّ الذاكرة التي ترتبط بالشخصية تطبع استحضاراتها بطابع شخصيّ يعود على الشخصية المتذكرة، كما أنها تلونها بلون عاطفيّ إنسانيّ ذي صبغة خاصة.

٢- المونولوج الداخلي الذي يربط عالم الشخصية النفسيّ بحاضرها التخييليّ، فيقدم إضاءات تبين عن معالمها، وتنسج المقاطع السردية بصورة تلاحمية لا انفصام لها.

٣- الديالوج الذي يطمح إلى تعرية فكر الشخصية، فيجعلنا نقترب كثيرًا من الشخصية الحاكية، ففي شخصية "الزين" نلمح استرجاعات يردها الراوي بأسلوب الحوار الخارجي الذي ينتهجه "الزين" في حواره مع الشخصيات الأخرى، وقد يكون اعتماد هذه التقنية وسيلة للكشف عن شخصية "الزين" - التي قدمتها الرواية سطحية بلهاء- إذ لا يغوص معها القارئ في أغوارها، وإنما تبدو ظاهرة للعيان، سهلة المنال والفهم عبر أقوالها السردية، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

٤- السرد الذي يلجأ إليه الكاتب، لتلخيص ماضي الشخصية، أو كشف سلوكها، فيشكل السرد الماضوي مع السرد الحاضر محورًا مهمًا تلتقي فيه الأحداث وتتقاطع معه أبعاد الزمان.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٣] عرس الزين، ص ٣٥.

[٤] بندر شاه- ضو البيت، ص ٥٥.

(٢-١-٢)الاستبــاق

هو مفارقة سردية " تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعدُ"[١]، وتعدّ هذه المفارقة بمثابة حالة توقع يعيشها القارئ في أثناء قراءة النصّ استنادًا إلى ما تتوافر لديه من إشارات وتلميحات في حاضر النص، ولعلّ أبرز خصيصة للسرد الاستشرافيّ تكمن في كون المعلومات التي يقدمها الراوي لا تتصف باليقينية، وبالتالي لا يتمّ التأكد من حصول الفعل الروائيّ، وهذا ما "يجعل من الاستشراف، شكلا من أشكال الانتظار"[٢].

وبالنظر إلى أعمال الطيب صالح نلحظ أنّ كمية الاستباقات تقل فيها بدرجة ملحوظة عن الاسترجاعات، كما أنها لا تحتل حيزًا كبيرًا في صفحات الروايات، وهي تبدو مجرد إشارة أو تلميح لحدث سيكشف عنه النصّ. ومن خلال رصد هذه الاستباقات المبثوثة في النصوص أمكننا الخروج بنتيجة مؤدّاها عدم تطابق هذه الاستباقات من حيث الدور والوظيفة التي تؤديه، بل إنها تقسم قسمين: استباقات تمهيدية، واستباقات معلنة، وسيأتي تفصيلنا تاليًا لهذين النوعين من الاستباقات.

أ- الاستباقات التمهيدية

تتخذ هذه الاستباقات " صيغة تطلعات مجردة، تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال، ومعانقة المجهول، واستشراف آفاقه"[٣].

ومثال ذلك زواج "الزين" من "نعمة"، إذ يمثل الخاتمة التي مهدت لها الرواية بعدد من الإشارات والإيحاءات النفسية والنبوءات، ويعد التلميح النفسي لدى "نعمة" حول مسألة زواجها إرهاصًا لتحقق هذا الحدث: **"وكانت نعمة حين تفرغ إلى نفسها وأفكارها، وتخطر على ذهنها خواطر الزواج، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تحتسب، كما يقع قضاء الله على عباده"**[٤]. وتبدو نبوءة الشيخ "الحنين" دافعًا آخر لتحقق أمر الزواج، ولا سيما إذا تذكرنا قناعة أهل القرية بصحة نبوءات الحنين وتوقعاته: **"وقال الحنين في صوت أكثر رقة وحنانا: كل البنات دايراتنك يالمبروك. باكر تعرس أحسن بت في البلد دي".**[٥] وتحقق غاية مثل هذه الاستباقات في

---

[١] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ١٥.

[٢] بحراوي، حسن (٢٠٠٩)، **بنية الشكل الروائي**، (ط٢)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ١٣٢- ١٣٣.

[٣] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٣٣.

[٤] عرس الزين، ص ٣٨.

[٥] عرس الزين، ص ٤٨- ٤٩.

الكشف عن المخبوء، واستطلاع الآتي عبر الانتقال التدريجيّ لسرد الأحداث، وجعل المحتمل ممكنا.

وإذا انتقلنا إلى استباق زمنيّ آخر في رواية "بندر شاه- ضو البيت" سيبرز لنا الحلم أو الرؤيا وسيلة تستخدمها الشخصية الراوية للتمهيد للآتي، أو لتفسير أحداث في طريقها للتحقق. وينطبق ذلك على حلم "سعيد عشا البايتات" الذي تضمّن أحداثا معينة وأوصافا محددة تحمل إشارات تنبؤية تفصح عن تحسين حالته الاجتماعية، ووضعه الماديّ، وهذه الإشارات تتمثل في استحضار شخصية كل من "بندر شاه" و"مريود"، ووصف قصرهما، وخروج "سعيد" لمقابلتهما بأمر من الشيخ "الحنين": **"الراجل الكبير ضحك وقال له لا تغضب يا مريود. دا وارث وطالب حق، سلمه الأمانة، وخليه ينصرف بلا شر. الولد سلمني صره أخدتها ومرقت زي ما دخلت لا سلام ولا كلام ولا بم ولا بفم"**[1]. ولعل اللحظة الراهنة التي تعيشها القرية من أمر "الطريفي" وسطوته على مجتمع القرية، والإشارة إلى مقتل كل من "بندر شاه" و"مريود" دفعت إلى حالة تنبؤ حلميّ لدى "سعيد عشا البايتات"، الأمر الذي جعل رؤيته للأحداث والأشياء تعبر عن حالة عمق نفسيّ واجتماعيّ يعيشها.

ونلتقي باستباقات زمنية طويلة المدى، إذ تأخذ حيزًا واسعًا من الزمن لتتحقق على مستوى حدث سابق يلي هذا الاستباق مباشرة، أو يشير إلى نهاية الرواية، ومنها استباق الراوي "محيميد" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" التي يشير فيها إلى ملمح تمهيديّ لمستقبل السودان بعد استقلالها: **"إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكك الحديد، والبواخر، والمستشفيات والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب، ولا إحساس بالجميل"**[2]. يطرح هذا الاستباق مفارقة فكرية للراوي تفصله عن فكر "مصطفى سعيد" الذي جاء في السياق نفسه معلنًا عن حقيقة كونه أكذوبة، ويستمر هذا الاستشراف التنبؤيّ من قبل الراوي بعد ثلاث سنوات من موت "مصطفى"، وبعد حصول السودان على الاستقلال، ويدعم هذا الحدث استباق آخر أشار إليه الراوي "محيميد" في معرض الحديث عن أفكار الإنكليزي المتعصب "ريتشارد": **"الرجل الأبيض، لمجرد أنه حكمنا في حقبة من تاريخنا، سيظل أمدا طويلا يحس نحونا بإحساس الاحتقار الذي يحسه القوي تجاه الضعيف"**[3]. وتبقى هذه المشاعر الدفينة في نفس الراوي مسيطرة في فكر الإنكليزي

[1] بندر شاه- ضو البيت، ص ٦٦- ٦٧.

[2] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٣.

[3] المصدر نفسه، ص ٦٣.

"ريتشارد" الذي أعلن عنها صراحة في حواره: **"كنتم تشكون من الاستعمار، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر. يبدو أن وجودنا، بشكل واضح أو مستتر، ضروري لكم كالماء والهواء"**[١].

وإذا كان هذا الاستباق طويل المدى قد تحقق رغم طول الترقب والانتظار، فإننا سنواجَه باستباقات زمنية تظل مفتوحة، إذ ينتهي زمن السرد، ويبقى الاستباق معلقا، كما في الاستباق الذي وُظف بطريقة خواطر وتداعيات في نفس "أم الزين" في أثناء احتفالها بعرس "الزين"، فعندما وصل الحدث إلى خاتمته استشرفت "أم الزين" عالمها بعد زواج "الزين" في تطلعات وآمال تسعى حثيثا إلى تحقيقها: **"ستدخل ذلك البيت الكبير المبني من الطوب الأحمر، تدخل مرفوعة الرأس، ثابتة الخطوة. سيقومون لها إذا دخلت، ويوصلونها للباب إذا خرجت، ويعودونها كل يوم إذا مرضت. ستقضي الأيام الباقية في حياتها في فراش وثير من الرعاية والحب"**[٢].

إن رؤية "أم الزين" لعالمها الآتي الذي ستعيشه في كنف "الزين" يظل معلقا ومجسدًا في حروف وأفعال تفصح عنها في قولها، وقد تكون ممكنة التحقق، وقد تكون غير ذلك، فهي لا تستطيع استباق زمنها، أو أن تمهد لآتيها، بل يبقى استباقها مُجرد رهينة في يد الزمن الآتي، وعليه تُناط الآمال وتتحقق الطموحات.

ب- الاستباقات المعلنة

أما الاستباق المعلن فإنه " يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[٣]. ويلتزم الاستباق المعلن بإيراد الخبر، وإعلانه صراحة، وهو يفترق عن الاستباق التمهيدي الذي يخبر ضمنيا عن الحدث، وتكتنفه التأملات والتوقعات. وتخلق هذه الاستباقات المعلنة حالة انتظار لدى القارئ، ثم يضعه في مواجهة الحدث النهائي، ويضعه " وجها لوجه معه، ليبدأ التساؤل لماذا حدث، وكيف حدث"[٤].

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٦٤.

[٢] عرس الزين، ص ٩١.

[٣] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٣٧.

[٤] القصراوي، مها حسن (٢٠٠٤)، **الزمن في الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٢١٨.

على المستوى التطبيقيّ يفضي بنا تتبع نماذج الاستباقات المعلنة إلى القول بقلتها في النصوص الروائية، واكتفائها بدور التمهيد لحدث سابق حتميّ الحدوث في الخطاب الروائيّ.

ففي رواية "عرس الزين" إشارة إلى استباق زمنيّ معلن لقصص الحب التي يقع فيها الزين مؤقتا، ثم لا يلبث أن يعود إلى سابق عهده في حياة الطيش والرعونة، ويعد هذا الاستباق الزمنيّ المعلن قصير المدى، يبدأ قصة جديدة بمجرد انتهاء الماضية: **"قصة حب الزين لعلوية ابنة محجوب كانت آخر قصة حب له. بعد شهر أو شهرين سيسأمها ويبدأ قصة جديدة"**[١]. ويُشترط في هذا الاستباق الزمني تحقق الحدث الذي ينبئ عنه في مرحلة قصيرة من إعلانه، وقد بدا ذلك واضحًا في سرد قصة جديدة لـ"الزين"مع فتاة من البدو[٢]، لتمضي الأحداث كما عهدها القارئ وعلى الوتيرة نفسها، مما أكسب هذا الاستباق صفة التكرار واللانهائية، إلى أن يرتهن خلاصها بحضور الحدث النهائيّ في الرواية.

وتحمل بعض الاستباقات الزمنية سمة التكرارية في تواتر عبارة يحكيها الراوي على مسافات من روايته، وقد ظهر ذلك جليًا في الاستباق المعلن الذي جاء في إطار استرجاع "مصطفى سعيد" حدث لقائه "جين موريس". فتمثل عبارة : **"كل شيء حدث قبل لقائي إياها كان إرهاصا، وكل شيء فعلته بعد أن قتلتها كان اعتذارا، لا لقتلها بل لأكذوبة حياتي"**[٣] معلنًا مساندًا لعبارة سابقة عليها هي: **"وصلني القطار إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين موريس"**[٤] التي تكررت ثلاث مرات في صفحات الرواية[٥]، ومثل هذه السوابق المكررة " تلعب دور أنباء، ووظيفتها في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ"[٦]. وتشكل هذه السابقة الزمنية إرهاصًا مشوقا للتعريف بشخصية جديدة لم يشر إليها الراوي مسبقا في أحداثه، وجاء تكرار هذه السابقة التي أصبحت لازمة إيقاعية تأكيدًا منه على أهمية هذا الحدث، وأثره في تجربته الذاتية التي عاشها في لندن، ويطرح كذلك هذا الاستباق إشارات مستقبلية حتمية الحدوث لقاء فعل تفعله الشخصية، أو تقوله، فقد لحق قول "جين موريس" الساخر لـ"مصطفى سعيد":

---

١ عرس الزين، ص ١٦.

٢ المصدر نفسه، ص ٢٢.

٣ موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٣.

٤ المصدر نفسه، ص ٣٣.

٥ ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٣ و ٣٥ و ٣٧.

٦ المرزوقي، سمير، و شاكر، جميل (١٩٨٦)، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر، ص ٨٠.

"أنت بشع. لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك"[١] سابقة أخرى متفرعة عن الأولى:**"وحلفت في تلك اللحظة، وأنا سكران أنني سأتقاضاها الثمن في يوم من الأيام"**[٢]، وجاء ثمن المقاضاة في ليلة شتاء باردة، ليتوج فيها حدث مقتل "جين موريس" على يده.

مما سبق نستطيع القول إن المقاطع الاستباقية بنوعيها لا تتجاوز في حيزها الروائيّ فقرة أو فقرتين، على عكس المقاطع الاسترجاعية التي قد تدرج في ثناياها بعض إشارات استباقية، ولا سيما تلك التي يرويها الراوي بضمير المتكلم. وبذا تغدو تقنيتا الاسترجاع والاستباق نمطين زمنيين يتفرعان عن زمن الصفر في الخطاب، وهي اللحظة الحاضرة لمستهل النصّ الروائيّ.

(٢-٢)الديمومـــة

ويطلق عليها البعض المُدة، وتتمثل في " ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصيّ الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[٣]. وتؤدي هذه العلاقة بداهة إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ عليه من حيث السرعة أو البطء. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ نظرية الديمومة قد أدت إلى "مفهوم جديد للحبكة والبنية، فقد أوحت بالتضييق المتزايد للمدة القصصية التي تغطيها الرواية، وفي الوقت نفسه توسيع المدة السيكولوجية للشخصيات"[٤] وانطلاقًا من هذه التغييرات التي تحدثها المدة الزمنية نميز بين أربعة آليات من حيث علاقة زمن القصة بزمن الخطاب اللذين نرمز إليهما اختصارًا بـ: (زق) و (زخ)[٥].

(٢-٢-١) الخلاصة[٦] (زخ) < (زق)

وهي شكل من أشكال السرد يكمن في " تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال"[٧]. وتقدم الخلاصة عادة في نسقين زمنيين: الأول " حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٤.

[٣] المرزوقي، سمير و شاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص ٨٥.

[٤] أ. مندلاو، **الزمن والرواية**، ص ١٧٥.

[٥] نشير هنا إلى أن زمن القصة هو الزمن الذي يحدث في القصة ويقاس بالسنوات والأشهر، وهو زمن متعدد الأبعاد، بينما يعد زمن الخطاب أحاديًا، إذ إنه ملزم بترتيب الأحداث ترتيبًا منظمًا في النصّ الروائيّ.

[٦] وتسمّى أيضا الملخص أو المجمل أو الاختصار.

[٧] بوطيب،عبد العالي، إشكالية الزمن في النص السردي، ص ١٣٩.

طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والثاني حين يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمنيّ سرديّ طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر"[١].

وتقدم الخلاصة الاسترجاعية الآتية وصفا شاملا عن حياة الزين قبل زواجه، ومدى ارتباط النساء به وبأهميته:

"ووفدت على الزين سنوات خصب مفعمة بالحب. فقد أصبحت أمهات البنات يخطبن وده، ويستدرجنه إلى البيوت فيقدمن له الطعام، ويسقينه الشاي والقهوة...وما يسمع النساء أن الزين في دار قريبة حتى يتقاطرن عليه...وتحث الأمهات بناتهن أن يجئن ويسلمن عليه"[٢]. تطرح الخلاصة السابقة مداها الزمنيّ بسنوات غير محددة، ولكنها تشير إلى طول المدة التي ضمنتها الخلاصة، فقد أفصحت هذه الآلية عن بؤرة كشفية لسلوك النسوة تجاهه، كما أنها قدمت للمشاهد تقديمًا عامًا، بهدف الربط بينها، وجعلها منسجمة مع النسق العام للرواية.

ونلتقي بمقطع آخر قدمه "مصطفى سعيد" بلسانه، وفيه يوجه خطابه إلى "إيزابيلا سيمور":

"وقادنا الحديث إلى أهلي، فقلت لها، غير كاذب هذه المرة، إنني يتيم وليس لي أهل. ثم عدت إلى الكذب، فوصفت لها وصفا مهولا كيف فقدت والدي، حتى رأيت الدمع يطفر إلى عينيها. قلت لها إنني كنت في السادسة من عمري، حين غرق والداي مع ثلاثين آخرين في مركب كان يعبر بهم النيل من شاطئ إلى شاطئ"[٣].

يروي النص السابق خبرين أحدهما صحيح والآخر مغلوط، وهو من اختراع البطل، ليضفي على روايته نوعًا من العجب والغرابة لاستمالة المتحدَث إليه. ويتميز كذلك النص السابق بصدوره من كلمات الشخصية ذاتها، فالأمر يتعلق إذن بخطاب هو حوار الشخصيات في الأصل، ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الشخصية الراوية بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب. وقد أبقى الراوي الشخصية هنا بالضمير المستعمل في الخطاب الشخصيّ، ولكنه توجه بنا إلى صياغة الأسلوب غير المباشر الحر **"فقلت لها إنني يتيم"**، الأمر الذي يضع القارئ بصورة قريبة من تلك الشخصية المتحدث عنها.

ويتوافر أمامنا مثال على مقطع خلاصيّ لوصف شخصية استدعاها الراوي "محيميد" في اللحظة الراهنة من السرد، ليلقي عليها رأيه في سلوكها وفكرها، يقول: **"فكر محيميد أن واحدا**

---

[١] القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ص ٢٢٤.

[٢] عرس الزين، ص ٢٤.

[٣] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤٢.

من هؤلاء الثلاثة قد يقوم بدور بطولي. سعيد لأنه خلو من الطموح، دكانه لا ينقص ولا يزيد. يأكل ويلبس ويتبرم كما عهده منذ أكثر من أربعين عاما، يغضب ويضحك كما كان"[١].

هذا التلخيص يقدم صورة موجزة لإحدى الشخصيات الثانوية كاشفا عن سماتها الأساسية، وهي سمات - كما هو واضح - نمطية لم تتغير، ولم يؤثر فيها عامل الزمن، وهي تشي كذلك بسذاجة الشخصية الموصوفة وسطحيتها، وخلوها من الطموح، لذا لم تكن الحاجة إلى عرض مفصل إلى ذكر طباعها ورغباتها وأفكارها، وهذا المقطع آنيّ في تلخيصه، إذ إنه جاء بعد تعليق الراوي على حدث مقتل "بندر شاه" وحفيده "مريود"، وبذا، فإن استحضار هذه الشخصية في ذهن الراوي مرهون باللحظة الحاضرة التي يفسحه زمن السرد.

ولنا أخيرًا أن نثمن الأهمية التي قدمتها الخلاصة في السرد الروائيّ، إذ إنها تعمل على تقديم شخصية ثانوية تقديمًا سريعًا لا يخلّ بنظام الأحداث، كما أنها تعمل على تسريع زمن السرد، والقفز على حوادث ميتة في زمن القصة، وهذا القفز من شأنه أن يربط أجزاء النص الروائيّ بعضها ببعض، ممّا يساعد في تحصينها من التفكك والانقطاع.

(٢-٢-٢) الحذف[٢] (زخ) = صفر ، (زق) = ∞

يؤدي الحذف – مع الخلاصة - إلى تسريع وتيرة السرد، واقتصاد الأحداث التي لا يشير إليها الروائي في حكيه، فهو من حيث التعريف " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[٣]؛ لأنها غير ضرورية، ولا تؤثر على فهم القارئ واستيعابه للحدث، ويعرف (غريماس) الحذف بأنه "العلاقة بين وحدة من البنية العميقة وأخرى من البنية السطحية غير ظاهرة، ولكننا نكتشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها، وتشكل سياقا لها"[٤]. وتحيلنا آلية الحذف إلى أنماط ثلاثة نجملها في الآتي:

- الحذف المعلن
- الحذف غير المعلن
- الحذف الضمنيّ

يأتي الحذف المعلن ليخبَر عن الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح في زمن السرد، سواء جاء الحذف في مستهل النص أو وسطه. وقد اتخذ الحذف المعلن دورًا كبيرًا في روايات

---

١ بندر شاه- ضو البيت، ص ٦٢.

٢ ويسمى أيضا الثغرة والإضمار والإسقاط والقطع.

٣ بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٥٦.

٤ زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٧٥.

الطيب صالح، إذ أسهمت خطابات الرواة والشخصيات في رفد حذوف معلنة لفترات قصيرة أو طويلة، حسب الموقف الذي تمرّ به الشخصية. ومن أمثلة الحذف المعلن: **"ومضى شهر بعد ذلك والزين لا حديث له إلا حبه لعزة، وأن أباها وعده بزواجها"**[١]. فالراوي يخبرنا سلفا قبل هذا الحذف بحدث لقاء "الزين" بـ"عزة"، وحبه لها، وما كان من أمره مع أبيها، وقد أحال اسم الإشارة (ذلك) على هذا اللقاء، ثم يأتي الحذف المصرّح به في مستهل الفقرة أعلاه تأكيدًا على استمرارية هذه العلاقة.

وتتكاثف نماذج الحذف المعلن في بداية تعارف الراوي مع "مصطفى سعيد"، وفي هذا تأكيد واضح على أهمية الحدث المقدم بعد استبعاد الأحداث الميتة التي لا يتطلبها النص الروائيّ، يقول: **"بعد هذا بيومين كنت وحدي أقرأ وقت القيلولة..فخلوت بنفسي، سمعت نحنحة خارج البيت..فإذا هو مصطفى"**[٢].... **" قضيت في البلد شهرين، كنت خلالهما سعيدا، وقد جمعتني الصدف بمصطفى عدة مرات"**[٣]**...." بعد هذا بنحو أسبوع، حدث شيء أذهلني دعاني محجوب لمجلس شراب.."**[٤].

تعلن هذه المقتبسات عن حذوف لفترات قصيرة، لا تتجاوز الشهرين، وفي هذه الفترة يستهل تعارف الراوي بـ"مصطفى سعيد" ليعقب هذا التعارف ملخص ممزوج بحذف يحكي فيه الراوي علاقته بـ"مصطفى سعيد"، ويكتسب الحذف المعلن في المقتبس الثالث أهميته بارتباطه بحدث سابق له، أحيل عليه باسم الإشارة (هذا)، وهو يتضمن النشاط الذي قام به "مصطفى سعيد" في اجتماع لجنة المشروع الزراعيّ، والخطبة التي ألقاها أمام القرويين واستحسانهم له، ولأسلوبه المنظم الحكيم، وجليّ أنّ هذا الحدث السابق كان له تأثير إيجابيّ في نفس الراوي "محيميد" ما لبث أن تحول إلى شعور بالغرابة بعد اكتشافه أمر "مصطفى سعيد"، وهو يتلو شعرًا إنكليزيًا في مجلس شرب مع "محجوب"، وقد كان الحذف المعلن الرابط الذي جمع بين حدثين متناقضين في حقيقة أمرهما عن سلوك البطل "مصطفى سعيد".

أما الحذف غير المعلن فيصعب تحديد مداه الزمنيّ بصورة دقيقة، ولعل السبب في ذلك نابع من عدم قدرة الشخصية على تذكر الفترة المحذوفة بحذافيرها، فتكتفي بالإشارة إليه إشارة عابرة، وقد تلتقي هذه الحذوف غير المعلنة مع نمط استرجاعي أو استباقي في الآن نفسه، بقصد

---

[١] عرس الزين، ص ٢٠.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠- ١١.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٦.

التذكير بحادثة مهمة مرت على الشخصيات، وأراد الكاتب أن يحفرها في أذهانهم، ولا يكون للفترة المحذوفة أيّ أهمية. فمثلا يرصد الكاتب حادثة "الحنين" في نسقي الاسترجاع والاستباق للتذكير بخطورته: **"بعد هذا الحادث بأعوام طويلة، حين أصبح محجوب جدا لأحفاد كثيرين، كذلك أصبح عبد الحفيظ والطاهر الرواسي والباقون، وحين أصبح إسماعيل أبا وصارت بناته للزواج، كان أهل البلد- وبينهم هؤلاء- يعودون بذاكرتهم إلى ذلك العام، وإلى حادث الزين والحنين وسيف..."**[١].

وهذا النموذج يكشف عن تسريع الزمن بشخصيات "محجوب" والآخرين الذين أصبحوا بعد فترات طويلة في سن الشيخوخة، ويركز على تقنية الاستذكار الجمعي لحادثة "الحنين" التي لقبت بعد فترة بـ"عام الحنين"، ومثل هذه الحذوف التي تخلو من المؤشرات الزمانية الدقيقة يكشف عن أهمية الحدث المعلن، وتكراره مع تقادم الزمن.

ويعد الحذف الضمنيّ نمطا معمولا به في التقاليد السردية للكتابات الروائية، ولا تكاد تخلو منه أية رواية، وفيه لا يظهر الحذف في النصّ بالرغم من حدوثه، ولا يحدد بأية إشارات زمنية معلنة أو غير معلنة، "وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمنيّ الذي ينتظم القصة"[٢].

وإذا تتبعنا رواية "بندر شاه" نجدها حافلة بهذا النمط من الحذوف الضمنية التي جاءت متجاوبة مع العرض القصديّ الذي أراده الكاتب. فخلوّ أيّ مؤشر من المؤشرات الزمنية والتحديدات التاريخية جعل زمن السرد مفارقا زمن القصة مفارقة واضحة، وقد بدا ذلك واضحًا في حكاية "عيسى ولد ضو البيت" الذي قدمته الرواية صغيرًا ومترفا ومميزًا عن أقرانه[٣]، ثم ما كان من أمر سلطانه عند بلوغه مبلغ الرجال، وبين مرحلتي الصغر والرجولة أسقطت الكثير من الحوادث والإشارات التي قد تعين على فهم هذه الشخصية. وتمتد حكاية "عيسى" إلى حكاية ابنه "بلال" والد "الطاهر الرواسي" التي جعلتها الرواية تمهيدا لظهور حكاية الشيخ "نصر الله ود حبيب"، وقد أسقطت الرواية الحديث عن طفولة "بلال" باستثناء الحديث عن نسبه، ثم تمضي الرواية للحديث عن أعماله، وخدمته لشيخه، لتبلغ الرواية عن حدث زواجه من "حواء بنت العريبي"، ثم إنجابه ولده "الطاهر"[٤].

---

[١] عرس الزين، ص ٥١.

[٢] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ١٦٢.

[٣] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ٣٤.

[٤] ينظر: بندر شاه- مريود، ص ٦٣- ٦٤.

ويبدو الحذف الضمني بارزًا في رواية الراوي "محيميد" عن "محجوب"، وحديثه عن مراحل الطفولة والتعليم التي مرّا بها، ومن يتمعن في هذا النموذج سيجد اقتصار الراوي على تحديد المقارنة بينه وبين "محجوب" في تلقيهما العلم، وعملهما، الأمر الذي استدعى هذا النمط من الحذف: **"كان محجوب في مثل سني، قضينا طفولتنا معا، وكنا نجلس على درجين متلاصقين في المدرسة الأولية... ولما انتهينا من مرحلة التعليم الأولى قال محجوب: هذا القدر من التعليم يكفي...وتحول محجوب إلى طاقة فعالة في البلد، فهو اليوم رئيس للجنة المشروع الزراعي، والجمعية التعاونية..."**[١].

وبعدُ، فقد تكون هذه الحذوف التي يتوقف عندها القارئ مثارًا لنشاط خياليّ لديه، وهنا تتجسد الرابطة الحميمية بين القارئ والنص الذي يقوم بدوره في سدّ الثغرات في النصّ، ليعيد تشكيله على وفق تصوره الخاصّ، ممّا يحدث أثرًا إيجابيًا على مستوى إعادة تمثيل النصّ بمكوناته وعناصره السردية.

(٢-٢-٣) المشهد (زخ) = (زق)

يتلخص المشهد بكونه فعلا دراميًا تقوم به الشخصيات في زمان ومكان معينين، وبعضهم عرّف المشهد بأنه " المقطع الحواريّ الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[٢]. وإذا كان المشهد ينفرد بإطار هيكليّ يحدده في جسد الرواية، فقد أشار إليه البعض بكونه " قصة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكيد أو الانفراج، وهو عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزمن، وهي لحظة مصورة ومسجلة صوتيًا، ومسلطة على شاشة القارئ التخييلية"[٣]. ويشكل المشهد حالة تعطيل سرديّ، إذ يقوم فيه تدخل خارجيّ لأصوات الشخصيات في الحوار؛ لبث فاعلية حياتية ظاهرة فيها، وهو يتمم الفعل السرديّ للخطاب الروائيّ، "فمع الحوار ينشئ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السرديّ والجزء القصصيّ حالة من التوازن"[٤]، بمعنى أنّ الفترة الزمنية لقراءة مساحة المشهد الروائيّ تتزامن مع تحققها في القص الخارجيّ.

ويغدو وجود الشخصية في ذلك العرض ضروريًا، باعتباره المحرك الأساسيّ لسيرورة العرض الحواريّ، وباعتباره أيضا المنتج للملفوظ النصيّ الذي تتناوب في إصداره شخصية أو

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠١.

[٢] لحمداني، حميد (٢٠٠٠)، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، (ط٣)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٧٨.

[٣] سرميليان، ليون (١٩٨٧)، بناء المشهد الروائي، **الثقافة الأجنبية**، ترجمة: فاضل ثامر، السنة ٧، (٣)، ص ٨٢.

[٤] ريكاردو، جان (١٩٧٧)، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة وتعليق: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ٢٥٣.

أكثر، وهذه هي الوظيفة المركزية للحوار التي تتلخص بكونه " يرينا الشخصيات التي بدورها ترينا الحدث في إطار فضائه الزمكاني"[١].

وللمشاهد أهمية بارزة، فعن طريقها يستطيع الكاتب "تسليط الضوء على النقاط الضعيفة في قصة، كما يستطيع أن يرى بشكل أفضل العناصر المتنافرة، وغير المحتملة "[٢]. ولا يخفى علينا أن للمشهد دورًا رئيسًا في إبراز اللهجات والأقوال الكلامية الأخرى بلغة أصحابها، الأمر الذي يكسبه صفة الواقعية لمعايشة الحدث والتفاعل معه.

ويمكن القول بأنّ رواية "بندر شاه" بجزأيها قد احتفلت بالمشاهد الحوارية احتفالا واضحًا، إذ بلغت قمتها، واتصفت المشاهد الحوارية فيها بحيوية مطلقة كشفت عن الأسلوب اللغويّ للشخصية المتكلمة، الأمر الذي يوهم بحضور الشخصية على خشبة المسرح، واستمرارية تحركها في الواقع الذي تعيش فيه. وقد تنوعت المشاهد الحوارية في طولها وقصرها، وفي امتداد فعلها الكلامي على صفحة أو صفحتين، وبعضها يمتدّ ليصل إلى عشر صفحات أو أكثر، ومن هذه المقاطع الحوارية المقطع الأول الذي ضمّ مجلس حديث سامر بين أهالي القرية بحضور ضيفهم وصديقهم "محيميد"، فتصدر هذا الحوار الطويل مقطعًا وصفيًا لـ"محجوب" يوحي بكبره:

"قال محجوب موجها كلامه إلى الرمل عند منغرس عصاه: "غيبتك طالت من البلد".

أطرقت أفكر. ماذا أقول في مثل تلك الظروف والأحوال؟ نعم. سنوات. قلت لمحجوب: الحركة والسكون بيد الله.

ضحك الطاهر ود الرواسي كما كان ود الرواسي يضحك تلك الأيام، وقال من مكانه المعتم على بقعة الرمل، بمنأى عن ضوء المصباح: شن يسوي في البلد الفقر دي. أخير له هناك في محله"[٣].

يكشف النص السابق عن مشهد حواريّ جماعيّ لأهل القرية مع صديقهم وابن قريتهم "محيميد"، فبمجرد عودته إلى القرية بعد غياب طويل يفتتح هذا العرض الحواريّ مجموعة من الأخبار والمستجدات التي انهالت عليه، وأهمها ما كان من أمر "سعيد عشا البايتات"، وما فعله "الطريفي" وأولاد بكري في القرية، وانهزام "محجوب" أمامهم. ويلامس هذا النص كذلك جوانب الحياة البسيطة والتقليدية التي يعيشها أهل القرية، وهذا التصوير المشهدي بمجمله يقدم لنا صورة حية لحيوات شخصيات أهل القرية بعد عناء سنين طويلة، واستشرافها المستقبل بحذر وتوجس.

---

[١] عبد السلام، فاتح (١٩٩٩)، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٤٣.

[٢] سرميليان، ليون، بناء المشهد الروائي، ص ٧٩.

[٣] بندر شاه- ضو البيت، ص ٩- ١٠.

وقد يخترق العرضَ الحواريّ صمتٌ يشير إليه الكاتب إمّا بوضع نقط أو بالإشارة إليه بصريح العبارة، وهذا الصمت لا يأتي لالتقاط الأنفاس فحسبُ، وإنما هو" توقف زمني قصديّ يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمراره ودلالته"[١]، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين "محجوب" والراوي "محيميد" و"مريم":

" ــ عندك أن البنت متل الولد؟

"ليش لأ؟"

وأنا سألتها: - ما في أي فرق؟

قالت: "أبدا"

وقال لها محجوب: - الخالق الناطق؟

"ليش لأ؟

قلت لها" ــ متلي متلك؟

"إلا..."

قلت أستحثها: - إلا...؟

قالت: السجم

قال محجوب وهو يقهقه ساخرا: - سجم خشمك"[٢]

تثير هذه الفراغات النصية المقصودة مكامن الحواس لدى "مريم" الصغيرة التي جاء حوارها ضمن مقطع استرجاعيّ استذكره الراوي، وهو في سنّ الصبا، وينطق الصمت الذي افتعله "محيميد" بمدلولات كلامية شتى، لم يشأ أن يصرح بها في البنية السطحية للنصّ، فجاءت البنية العميقة كاشفة لتلك المحمولات الدلالية التي قصد بها إثارة خيال "مريم"، وتحفيزها على فعل كلامي موافق لتوقعاته.

وتأتي المشاهد الحوارية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" معبّرة عن واقع أصحابها، ونلحظ السمة العامة لها هي اختلاطها بمنولوجات كثيرة دون ممهدات، ولا سيما في أقوال "مصطفى سعيد" مع الراوي الذي يحيل بسرعة إلى جمل حوارية خاصة داخلية تكشف عن حقيقة شعوره، وتجدر الإشارة إلى سمة أخرى اتصفت بها تلك المشاهد، وهي اعتمادها على الاستنطاق

---

[١] عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي**، ص ٥٠.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ٧٤- ٧٥.

كوسيلة لخلق مشهد حواريّ مباشر تتوالى فيه أقوال الشخصيات، وهي تجيب عن الأسئلة، وكأنها في قفص اتهام، ومن هذه الاستنطاقات:

- استنطاق المحكمة لـ"مصطفى سعيد" في أثناء محاكمته بجرائمه النسائية[١].
- استنطاق الراوي لـ"حسنة" زوجة "مصطفى سعيد" من أجل معرفة أحواله، وتقصي جوانب حياته[٢].
- استنطاق الراوي لـ"بنت مجذوب" لتخبره ملابسات جريمة "حسنة" مع "ود الريس"[٣].
- استنطاق الراوي لجده وأبيه وأهالي القرية من أجل التعرف على شخصية "مصطفى سعيد"[٤].

ولعل ما يجمع هذه المشاهد عامة هو طابعها الذاتيّ الخاص الذي يكشف عن رغبات دفينة في نفوس الشخصيات، ولا سيما المستنطِقة منها، وفي هذا ما يكسب العرض المشهديّ مسرحة في تباين الأصوات وتصارعها على أرضية النص الروائيّ.

أما رواية "عرس الزين" فقد شهدت حضورًا للمشاهد الحوارية، ولكن بنسبة أقل من رواية "بندر شاه"، ولعل السبب في ذلك يعود إلى ابتناء الرواية على فكرة واحدة وهي فكرة العرس التي استدعت الحاجة من الروائيّ إلى أن يسهب الحديث عن شخصية "الزين"، ويصف حفلات العرس التي كان يحضرها، فغلب هذا التصوير البانوراميّ للرواية على التصوير المشهديّ في رواية الحدث، وهذه المشاهد الحوارية – على قلتها - تتراوح في طولها وقصرها حسب الحدث المعلن. وبالإجماع، فإنّ هذه المشاهد تؤدي وظيفتها التي تقوم أساسًا على كسر رتابة السرد التقريريّ البانوراميّ الذي احتفت به الرواية، وإضفاء بعض التشويق والحيوية على نسقية السرد.

وتُعدّ تقنية المونولوج مشهدًا حواريًا آخر يتباطأ فيه زمن القصة، ويمتد فيه زمن الخطاب، ويقتصر توظيف هذا التكنيك الفنيّ في الروايات" بغية تقديم المحتوى النفسيّ للشخصية،

---

١ موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٨- ٣٩.

٢ المصدر نفسه، ص ٩٣- ٩٤.

٣ المصدر نفسه، ص ١٢٦- ١٣٠.

٤ المصدر نفسه، ص ٦ و ٨.

والعمليات الفنية لديها، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[١].

وقد يعرض المونولوج بطريقة مباشرة فيسمى المونولوج الداخليّ المباشر، ويتميز "بعدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعًا[٢]، وقد يعرض بطريقة غير مباشرة، فيسمى المونولوج غير المباشر الذي "يعطي القارئ إحساسًا بحضور المؤلف المستمر"[٣]. وتدخل لعبة الضمائر مجالا واسعًا في تكنيك المونولوج، فنلحظ أنّ ضمير الغائب يمنح الراوي حرية إفساح المجال للشخصية، ليعيش حالة المتأمل وحوار الذات، بينما يترك ضمير المتكلم الحرية للراوي فقط، "فإذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم، فإنّ الراوي يقصّ ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفها عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات، فنحن إذن أمام ضمير مغلق"[٤].

وفي رواية "عرس الزين" يتيح استخدام ضمير الغائب الموظف بكثرة على طريقة الراوي العليم الفرصة لظهور الشخصية، ومعرفة سرائرها على لسان الراوي، مثلما كشف الراوي العليم عن الطريقة التي تفكر فيها الشخصية، ففي حديثه عن "الناظر" يركز على تفكيره وشعوره في مونولوج ذاتيّ بعد ما علم بخبر زواج "الزين" من "نعمة": **"وسأل نفسه وهو يشرب الفنجان الخامس من قهوة شيخ علي، لماذا طلب يدها؟ فتاة صغيرة في سن بناته، إنه لا يدري تماما"**[٥].

ويتيح ضمير الغائب أيضا حرية لدى الشخصية في استذكار الماضي على لسان الراوي "محيميد" بعد بلوغه سن الشيخوخة، فيتراءى له الماضي على صورة أسئلة متتابعة تنبئ عن دفقات الشخصية الشعورية، ورغباتها الداخلية، **"وجهه متوتر كأنه يقاوم رغبة جارفة للبكاء. انظر يمينا. هناك. أين غابة الطلح الكثة التي كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة؟ رائحة البرم، زهر الطلح، خصوصا أيام الفيضان"**[٦].

---

[١] همفري، روبرت (٢٠٠٠)، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٥٩.

[٢] المرجع نفسه، ص ٦٠.

[٣] المرجع نفسه، ص ٦٦.

[٤] بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، ص ٦٨.

[٥] عرس الزين، ص ٦٩.

[٦] بندر شاه- مريود، ص ١١.

وتصرح رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بمونولوجات مباشرة يرصد فيها ضمير المتكلم التي يوظفها الراوي تارة والبطل تارة أخرى، لتمثل هذه الدفقات الشعورية بعمق انعكاسًا مرآويًا يفصح عن دخيلة الشخصية ورغباتها الدفينة، ويتراءى لنا قولها من خلال ممارساتها السلوكية، فيأتي السلوك مقرونا بشعور، وقد انطبق ذلك على "مصطفى سعيد" في علاقاته النسائية، وموقفه في المحكمة، وبدا كذلك تصارعه النفسيّ في لحظة المحاكمة التي أفرغ فيها كل حقده وغله على الغرب المستبد، فبدت المفارقة بين هدوئه في موقف الحساب وغليانه العاطفي في أغوار نفسه: **"إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ أرض القدس...وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول "نعم" بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر...نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ. أنا لست عطيلا. عطيل كان أكذوبة"**[١].

يتصاعد هنا الصخب العاطفي في نفس البطل، ليصل إلى خطابية مباشرة وجهها إلى الغرب الدنس في صورة نداء صريح يكشف عن رفضه الصامت لسيطرته المستبدة. ومن البداهة أن هذه الفكرة التي زخمت في ذهن الشخصية لا تستطيع أن تنكشف أمام الآخرين، إذ إنها تبقى راسخة في عالم الشخصية الباطني، ومتجذرة في وجدانها، وهذا ما يعطي لآلية المونولوج فائدة بنائية في كونها تصرح عن الحالة النفسية والشعورية للشخصية في لحظة تأزمها العاطفي، وتبرر سلوكها التي تسلكه فيما بعدُ من وحي شعورها الدفين المستقر في اللاوعي الباطن عندها.

مما سبق نستطيع القول إنّ الحوار بنوعيه الديالوج والمونولوج قد يأتي إمّا بصورة أساليب إنشائية كالاستفهام، أو النداء، أو في جمل خبرية تقريرية مؤكدة تستظهر فكر الشخصية وتفصح عن رؤيتها في الحياة، وتعطيها مجالا رحبًا للمشاركة في دفة السرد، وفي الوقت نفسه قد يتشكل هذا الإفصاح عبر الغوص في الذات الإنسانية، والتأمل في أغوارها، الأمر الذي يشهد زمن الخطاب في كلا الحالين تمددًا ملحوظا مقابل تقلص زمن القصّ أو توقفه في بعض الأحيان.

(٢-٢-٤) الوصف (زخ) ≤ (زق)

يشترك الوصف مع المشهد في دوره في تعطيل حركة الزمن على مستوى القصة، وامتداده على مستوى الخطاب، غير أنّ الوصف باعتباره استراحة زمنية قد يفقد هذه الصفة "عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٧- ٩٨.

سارد"(١)، الأمر الذي يصعب فيه القول إنّ الوصف هنا يوقف سيرورة الحدث، لأن استمرارية الوصف في السرد لا تقتصر على الراوي وحده، وإنما تمتدّ لتصل إلى الفعل الروائي نفسه.

وبداية، نستطيع تحديد نوعين من الوصف: الأول يرتبط بحركة الشخصية والحدث، فيكون جزءًا من العملية السردية، والثاني لا علاقة له بحركة الأنساق القصصية، فيكون بمثابة محطة استراحة(٢)، وهنا تكمن خطورة الوصف إذا تحول إلى غاية بذاته لا وسيلة تخدم حبكة السرد. ومن أجل أن تكون اللمسات الوصفية مؤثرة ومعبرة " ينبغي أن تكون مهمة للشخصيات. فالوصف الذي لا يمتزج بالقصة هو دائمًا يتهدد إدراك القارئ وتصديقه. ولكن عملية الإخبار والمساعدة الحسية التي ينتظر من الوصف تقديمهما، ربما تكونان لازمتين للقارئ، وذلك لأن الشخصية في أثناء حركتها وحوارها لا تكفي لتلمس أبعادها، وأسلوب تفكيرها، إذ لا بد أن يتمثل القارئ القصة؛ وهو يرقبها في إطار إشارات حسية وذاتية"(٣). وإذا كان ترجيح أغلب النقاد أن يكون الوصف وسيلة في السرد لا غاية، فهذا يدعونا إلى ذكر وظيفتين أساسيتين للوصف:" أولاهما ذات طابع تزيينيّ، والثانية ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه"(٤)، وإذا كانت الوظيفة الأولى تحتل مساحة تبدو فيها مستقلة عن حدود السرد، ليبدو فيها الزمن متوقفا تمامًا، فإن الوظيفة الثانية يشكل الوصف فيها جزءًا لا يتجزأ من العملية السردية، ويكتسب أهميته من خلال علاقته بالفعل السردي والشخصية المتحركة في إطاره.

ويتمثل الفرق بين عنصري السرد والوصف في أنّ " السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث، بينما يبدو الوصف ملزمًا في نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان"(٥). وقد يشي الفرق بين التقنيتين إلى اعتماد الحركية في نسقية السرد، بينما طغيان الطابع التأملي الإدراكي على تقنية الوصف، إلا أنه بالنسبة لوجهة نظر العرض الأدبيّ "فإن حكاية الأحداث- مثلها في ذلك مثل وصف الأشخاص والأشياء- يعتبران عمليتين متشابهتين، إذ يعتمد كلاهما على الوسائل اللغوية الأدبية"(٦).

---

[١] لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٧٧.

[٢] القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ص ٢٤٧.

[٣] دي فوتو، برنار (١٩٦٩)، **عالم القصة**، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، القاهرة: عالم الكتب، القاهرة- نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ص ٢٤٠.

[٤] جنيت، جيرار، حدود السرد ضمن كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، ص ٧٧ ، وينظر أيضا: فضل، صلاح (١٩٧٧)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط٣)، دار الشؤون الثقافية العامة، ص ٤٤٠.

[٥] جنيت، جيرار، حدود السرد، ص ٧٨.

[٦] فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص ٤٤١- ٤٤٢.

وفي بعض الأحيان قد يعدّ الوصف غاية تنبع من التوجهات الشكلية، وإذا كان كذلك فهو بمعنى آخر وصف خلاق يوسم بأنه " سباق في اتجاه معاكس للمعنى، ذلك أن المعنى الذي يبتعثه الوصف يتطور، ويتجه إلى فرض نفسه، ويجنح، وهو يغلق المنافذ على معانيَ أخرى، إلى أن يقود الحركة الوصفية"[١].

وتحليلنا لآلية الوصف في النص الروائيّ يقودنا إلى الدراسة التي نهض بها ***(فيليب هامون) (Hamon)*** التي تعدّ من أهم الدراسات التي تناولت النظام الوصفيّ من وجهة نظر سيميولوجية، مؤكدًا على اعتبار الوصف توزيعًا شبكيًا لحقل معجميّ يشكل بعمومه ذاكرة النصّ، وقد قامت نظريته على أساس التعريف الذي ساقه لمصطلح (الوصفي)، فهو: "صيغة كينونة للنصوص تتجلى فيها نظرية للغة ضمنية بدائية بدرجات متفاوتة"[٢]. وبهذا التعيين اللغوي الذي يكشفه مفهوم الوصف باعتباره استظهارًا لوضعيات تلفظية يحتويها النصّ، يحيل النص إلى قدرة لغوية يمتلكها الواصف تجاه الشيء الموصوف، ويؤسّس بذلك عمله الوصفيّ القائم على إحالة معجمية للمفردات والتراكيب.

وفي تحديد علاقة الوصف بالسرد - باعتبار الأول ساكنًا والثاني متحركا- يرى (هامون) أنّ الوصف قد يتداخل بالسرد وكذلك العكس، فنشهد بذلك وصفًا متحركا يعتمد القبض على الشيء الموصوف، وفي الوقت نفسه يتعين الوصف على وفق حركية الفعل المصاحبة له، "فكل وصف يفترض نظامًا سرديًا مهما كان مختزلا ومضطربًا"[٣]. وتأسيسًا على تلك العلاقة بين الوصف والسرد، نستطيع القول إنّ مساحة الشيء الموصوف تتمدد وتنفسح على مساحة النصّ الروائيّ، باعتبار أنّ العناصر الوصفية تشغل حيزًا في صفحات النص، فيمتدّ زمن القراءة نتيجة لهذا الاتساع في المقاطع الوصفية.

ويتم الوصف حسب نظرية (هامون) تبعًا لثلاث حالات يشتغل عليها المقطع الوصفيّ، هي: النظر الواصف، والواصف الثرثار، والصانع الواصف. أما النظر الواصف فيتقتضي تحقق الرؤية البصرية التي هي العنصر الحاسم في عملية الوصف، وتفترض هذه الرؤية إرادة وإحكامًا وقدرة على العملية البصرية، وينبغي كذلك "أن يكون نظر الشخصية القائمة على الوصف معللا مبررًا، لأن الوصف يعتبر خاضعًا لكفاية الشخصية المنتدبة للرواية، وهي شخصية مبئرة وغير مرتبطة بسعة اطلاع الواصف ومعرفته"[٤].

---

[١] ريكاردو، جان، **قضايا الرواية الحديثة**، ص ١٦٥.

[٢] هامون، فيليب (٢٠٠٣)، **في الوصفي**، تعريب: سعاد التريكي،(ط١)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة"، ص ١٤.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٨١.

[٤] هامون، فيليب، **في الوصفي** ، ص ٣٣٤.

وفي ما يخص مجال دراستنا، يمثل الوصف النظريّ نموذجًا ثريًا في روايات الطيب صالح، وفيها نلحظ تكاثف الأشكال الصيغية التي تحدد المقاطع الوصفية، ففي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" مثلا يقدم لنا الراوي تصويرًا بانوراميًا لملامح صورة "جين موريس" التي وجدها في غرفة "مصطفى سعيد"، وتعدّ الرؤية البصرية هنا أهم عنصر لاكتمال العملية الوصفية: **"هببت واقفا، ورفعت ضوء الشموع على اللوحة الزيتية على رف المدفأة. كل شيء في الغرفة منظم مرتب موضوع في مكانه، إلا صورة جين موريس...ولكن جين موريس هذه كما رآها هو لا كما رأتها آلة التصوير. نظرت إلى اللوحة بإعجاب. وجه مستطيل لامرأة واسعة العينين، حاجباها ينعقدان فوقهما. الأنف يميل إلى الكبر، والفم يميل إلى الاتساع، والتعبير على الوجه شيء يصعب وصفه في كلمات، تعبير رهيب، محير..هل التعبير في العينين غضب أم ابتسام؟ وثمة شيء شهواني يرف على الوجه كله.."**[(١)].

إننا نعثر في هذا الوصف البانوراميّ على مستلزمات الرؤية البصرية التي تكشف عن رؤية واضحة شمولية للعنصر الموصوف، وهذه الرؤية لم تكتمل إلا بوجود وسائط أسهمت في رفد العنصر بزاوية خاصة من الشخصية الواصفة، وهذه الوسائط تنحدر في أربعة محددات هي:

- مجال الرؤية: هببت واقفا (فعل حركيّ)
- نوعية الإضاءة: ضوء الشموع (عنصر إيضاح مساند)
- صيغة الرؤية: نظرت إلى اللوحة بإعجاب (حاسة بصرية + تأمل)
- موضوع الرؤية: صورة "جين موريس" (الشيء الموصوف)

وباكتمال هذه المحددات يستعرض الرائي العنصر الموصوف بدقة، فتارة يجردها من أيّ تأمل، فيلزم وضع آلة الكاميرا التي تلتقط جزئيّات الشيء، وتارة يسبغ عليها تأمله، فتنصهر اللوحة المجردة بشعور إنسانيّ انتابه في لحظة استذكار البطل الذي أسهم في تخلق هذه الهواجس والمشاعر.

أمّا الواصف الثرثار فيضطلع بمهمة الحديث عن الشيء الموصوف،" فعِوض النظر إلى مشهد، تتكلم الشخصية المشهد وتشرحه للآخرين"[(٢)]، وفي هذا الوصف تتدرج الملامح النفسية في إطار الوصف الطبيعيّ الخارجيّ للشخصية أو للشيء موضوع الوصف، ويغلب عليه أن يأتي في إطار حوار داخليّ أو خارجيّ، أو أحيانا تنقل هذه القطعة المشهدية بلسان راو يسمعه من راو آخر، فتمرّ في سلسلة متصلة من سند رواة، ونرى مثل هذا في وصف "بلال" والد "الطاهر الرواسي": **"يحكي الذين رأوه أنه كان جميل الوجه، حسن الصورة، متناسق الأعضاء، ليس**

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٥٦- ١٥٧.

[٢] هامون، فيليب، **في الوصفي**، ص ٣٥٣.

بالطويل ولا بالقصير، لونه يتوهج كلون المسك، لا تستطيع أن تطيل فيه النظر لجمال صورته، كان كثير السكينة، وقور السمت، نبيل الملامح والحركة،... إذا وقف كأنما تقف معه حاشية غير مرئية، وإذا جلس جلس القرفصاء"[١].

يقدم هذا الوصف منحى شاملا للمحفزات الشكلية للشخصية، ويلعب كذلك دورًا تفسيريًا وإيحائيًا من خلال علاقته بالشخصية، وتحركاتها في الزمان والمكان الذي تعيشه، وقد توافر لدينا هذا الوصف عبر كلام الشخصية عن المشهد الموصوف باعتباره منقولا من رواية شخص سابق اعتمد على الرؤية في وصفه، وهنا يكون المشهد قد وصل إلينا في مراحل نجملها بالآتي:

- رؤية الشيء الموصوف (المرحلة الأولى)
- حديث الشخصية عن الشيء الموصوف برواية سابقة (المرحلة الثانية)
- تحقق الشيء الموصوف على مستوى الملفوظ النصي للخطاب (المرحلة الثالثة)

وإذا كانت القدرة البصرية مطلوبة في عملية النظر الواصف، فإن القدرة الكلامية مرهونة هي الأخرى بقدرة صاحبها على القول، وتقديم تفصيلات دقيقة، متحريًا فيها الصدق والشمولية، وعندما تتحقق القدرة الكلامية يتخلق الموضوع الموصوف. ونشهد كذلك في ظل هذه العملية الوصفية نسقية ثنائية تتطلب حضور الشخص الواصف الممتلك للمعلومات، وشخصية أخرى تفتقر إلى هذه المعلومات وتستقبل حديث الشخصية الأولى، فالراوي "الطاهر الرواسي" يقوم بدور الفاعل الكلامي الذي ينقل حديثه إلى "منقول إليه" وهو هنا الراوي "محيميد"، فتتشكل على وفق ذلك معرفة بالتعاون بين الشخصيتين المتكلمتين، وهذا من شأنه أن يرفد النص بسلسلة تواصل دائمة بين أنساق البنية النصية.

أما الصانع الواصف فيتم بالاشتغال على الشيء الموصوف،" ويتخذ الوصف عندئذ شكل سلسلة من الأفعال، أو شكل برنامج قابل للتعيين سيقطع بدرجات متفاوتة من الاستيعاب والشمول"[٢]، وينفرد هذا النوع من الوصف بانضواء الوصف تحت وتيرة السرد، ويتماشى الزمن مع الوصف الحدثي للشخصية أو المكان، فيبدو الوصف هنا صورة حركية ترصد تحولات الشيء الموصوف أو تنقلاته، ليسهم في مدّ المتن الروائي بأفعال معلنة، ومثال ذلك في رواية "عرس الزين": **"وفجأة ينشق الليل عن نداء يعرفه كل أحد: عوك يا أهل العرس، يا ناس الرقيص، الزين جاكم. وإذا الزين قد قفز كالقضاء، واستقر في حلقة الرقص. ويفور المكان فجأة، فقد نفث فيه الزين طاقة جديدة. ومن بعيد يسمع المرء صيحاتهم يرحبون به...وحين تموت أصوات النساء في حلوقهن، وتطفأ الأنوار، ويتراوح الناس إلى دورهم قبيل طلوع الفجر، يسند الزين**

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٤٣- ٤٤.

[٢] هامون، فيليب، **في الوصفي**، ص ٣٦٢.

رأسه إلى حجر أو إلى جذع شجرة، وينام برهة نوما خفيفا كنوم الطير، وحين يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، يقفل عائدا إلى أهله، فيوقظ أمه لتصنع الشاي"[١].

يضطلع الوصف السابق بسلسلة متوالية من الأفعال التي تقوم بها الشخصية، وبدهيّ أنّ هذه الأفعال تستلزم نسقا منظمًا تمر به الشخصية الفاعلة المنجزة للوصف، وهي على التوالي تستقيم فيما يأتي:

- إرادة فعل (شغل "الزين" المستمر في حفل العرس)
- استطاعة فعل (القدرة الجسمية)
- مهارة في الفعل (القدرة على التنقل والحركة بسهولة)
- الفعل (وصف "الزين" في العرس من خلال تحركاته)

ومع توافر هذه المستلزمات الضرورية لإتمام عملية الوصف الصانع، تتحرك بنية الزمن في المغامرة الروائية، لتسم الفعل الواصف بطابع خاص يحدّها، وتضع له مؤشرات تصبغه بصبغة خاصة، فيتناغم العمل الشاق بكل جهد مطلوب مع فترة الليل التي تصطخب فيها الأمكنة لفعل "الزين"، وشغله في العرس، وتهبط نغمات العرس الصاخبة التي تصدرها النسوة في أواخر الليل، وينسجم ذلك مع فعل "الزين" الذي يستكين لحظات لطلب الراحة والهدوء، ومع صلاة الفجر ينغلق الفعل الموصوف لحركة "الزين" ليعود إلى داره، ويستأنف عمله على الوتيرة نفسها.

وينتظم هذا الوصف العملي بنسق معين، في نقطة بداية يبتدئ منها، ونقطة نهاية ينتهي إليها، على عكس النمطين السابقين، إذ إنّ حدود الوصف المعلن تعلن بدايتها عند شغل "الزين" في العرس، ثم يقفل تسريد الوصف العمليّ عند الانتهاء من الشغل والعودة إلى المنزل. وفي هذا التأطير الوصفي مجال رحب للكشف عن جزئيات الحدث المسرود، والإفصاح عن تحرك الزمن في فضائه.

وبالنظر إلى الوقفات الوصفية المنتقاة في الروايات، نجد أن الوظيفة البنائية التي تقدمها تتراوح حسب نمطية الوصف التي قدمت فيه، فإذا كان العرض البانوراميّ مسيطرًا في نمطية الوصف بالنظر، فإن الوصف بالحديث يمتد ليكشف عن الإيحاءات النفسية والتأملات الإدراكية التي تندغم في حدود الوصف الخارجي للشخصية، وبذا فهي لا تأتي في مجال استعراض لغويّ لمفردات الواقع، بقدر ما هي استبطان وإدراك فكري نابع من ذات الشخصية الواصفة. ويبقى الوصف بالعمل الذي يقترن فيه السرد بالوصف، فيقدم مشهدًا سرديًا مؤطرًا بمكان وزمان معينين. ويصبح لدينا في تشغيل هذه الأنساق الوصفية امتداد ظاهر على مستوى زمن الخطاب،

---

[١] عرس الزين، ص ٤٢.

مقابل إعاقة زمن القصة عن التقدم ، وبذا يشترك الوصف مع المشهد في هذه الخاصية لحركة السرد الروائيّ الذي يعمل على تقلصه ومناهضة وتيرته المتسارعة.

(٢-٣)التــــواتــر

يظهر التواتر مكونًا زمنيًا لم تتم معالجته قبل (جيرار جنيت) في نظرية الرواية، ويقوم على أساس العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة، وعدد المرات التي يروى فيها داخل النصّ. وعلى هذا الأساس فإن التواتر يستلزم التكرار، الذي يُعرّف بدوره على أنه "بناء ذهني يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصًا لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى"[١]، فيقتضي التكرار هنا تجميع الأحداث التي تشترك مع غيرها في خانة معينة، أو صفة مميزة لها.

ويقيم (جيرار جنيت) أربعة أنماط للتواتر، هي[٢]:

١- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ويسميه (جنيت) الحكاية التفردية.

٢- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

٣- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

٤- أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية.

ويمكننا اعتبار النمط الثاني داخلا ضمن الحكاية التفردية ما دامت الحكاية الواحدة تتكرر مرة واحدة مقابل ورودها في زمانية الخطاب. أما النمط الثالث - وهو الأكثر شيوعًا في التواترات الحكائية - فإن (جنيت) يطلق عليه الحكاية التكرارية، ويستحيل النمط الرابع إلى تواتر نمطيّ تحكمه العادة أو حدث روتينيّ تقوم به الشخصية في حياتها وعلاقاتها الاجتماعية.

وقد لخص سلمان كاصد وظائف التواتر في النقاط الآتية[٣]:

١- اختلاف المنظور.

٢- الكشف عن نتائج جديدة.

٣- إضاءة الحدث من زوايا مغايرة.

٤- اختلاف وجهات النظر.

٥- إضافة أحداث لم تحصل من قبل.

---

[١] جنيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص ١٢٩.

[٢] المرجع نفسه، ص ١٣٠- ١٣١.

[٣] كاصد، سلمان (٢٠٠٢)، **الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي**، إربد- الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ص

وسنحاول استجلاء مظاهر التواتر التي أشار إليها (جنيت) سابقا مضيفين إلى ذلك أنماطا أخرى للتواتر ظهرت في سياق النصّ الروائيّ في محاولة لاستظهار أبعادها وربطها بتقنية الزمن الروائيّ.

(٢-٣-١) التواتر الاستشرافي

يعتمد هذا النوع من التواتر على تكرار عبارات معينة تستشرف أحداثا لاحقة في زمن الخطاب، أو أحداثا وقعت ولكنها تقدم إرهاصًا لوقوع أحداث شبيهة بها. وقد تكررت عبارات بعينها في رواية "عرس الزين" بهدف إعطاء إنباءات عن حدث لاحق ينتظره القارئ، ويتشوق له بتأكيد هذه العبارة عن وعي غير معزول عن السياق الذي وردت فيه. فعبارة **"كل هذا وفي الحي فتاة واحدة لا يتحدث الزين عنها، ولا يعبث معها، فتاة تراقبه من بعد بعيون حلوة غاضبة..."**[١] تتكرر بمضمونها الدلالي في مساحة أخرى في فضاء النصّ الروائيّ[٢]، لتشحن النص بأهمية هذه الشخصية التي سيعرفها لنا الراوي العليم لاحقًا، ولتكون دافعًا مهمًا لتغير مجرى حياة "الزين"عند التقائه بها. ويبدو هذا النوع بارزًا كذلك في العبارة التنبؤية التي قدمها لنا "مصطفى سعيد": **"وقادني النداء الغريب إلى ساحل دوفر وإلى لندن وإلى المأساة"**[٣]، وقد جاءت هذه العبارة التي رددها الراوي أول مرة في لحظة خروجه من القاهرة متوجهًا إلى لندن، ليوحي -عن وعي مقصود- بعظم الأحداث التي ستحصل معه، ولا سيما عندما أفصح عن مأساته تلك بظهور شخصية "جين موريس" التي شكلت فيما بعدُ لازمة إيقاعية يستعين بها البطل، ليروي لنا قصة مقتلها، الأمر الذي يفرز هذا المشهد التصويريّ تراجيديا العلاقة الهرمة التي مُني بها البطل مع نساء بلده خاصة ونساء الغرب الأوروبيّ عامة. وقد يكون توظيف هذه العبارة الاستشرافية في روايته الاسترجاعية ذا دلالة بنيوية، إذ إن فيها تسريعًا وحثًا على تسلسل النسق الروائيّ للأحداث للوصول بها إلى قمة المأساة التي أسدل عليها الستار في حكايته.

وإذا كانت تقنية الرؤيا أو الحلم الرؤيويّ التي استظهرت فيها صورة "بندر شاه" وحفيده "مريود" قد تكررت في رواية الراوي "محيميد" ورواية "سعيد عشا البايتات"، فإنّ الحدث المتواتر هنا لم يفصح عن مآل هذه الأحداث المرئية التي حصلت مسبقا في نظر الشخصية، وإنما يجعلها تتنبأ بما سيحصل من أحداث مشابهة، وهي حادثة "الطريفي" وأولاد بكري مع "محجوب". وتظهر هذه العلائق بين الحادثتين من خلال إشارات بسيطة ضمنها الراوي "محيميد" في روايته

[١] عرس الزين، ص ٢٤.

[٢] ينظر: عرس الزين، ص ٢٨.

[٣] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣١.

التي أشار فيها إلى أعمال "بندر شاه" والحفيد مع أولاده، فقد سبقت هذه الإشارات بحادثة سماعه أعمال "الطريفي" بـ"محجوب"، وإذا علمنا علاقة القرابة التي تربط "بندر شاه" بأولاده، وعلاقة القرابة التي تربط "الطريفي" بـ"محجوب" أدركنا مدى هذا التوافق الدلاليّ في توظيف حدث "بندر شاه" الاستشرافيّ، ليدلل على حادثة "الطريفي"، يقول: **"وأشار بندر شاه إلى الكرسي الخالي عن شماله، فجلست عليه. ثم صفق بيديه، فأدخل الجند أحد عشر رجلا يرسفون في الأغلال، وقفوا أمامه بذل، ورفعوا عيونهم إليه بضراعة، وقالوا بصوت واحد" يا أبانا اغفر لنا وارحمنا"**[١].

وفي رواية "سعيد عشا البايتات" يظهر توظيف مشابه لـ"بندر شاه" و"مريود"، ولكنه يعمق مدى ارتباط "سعيد" بـ"بندر شاه": **"الراجل الكبير قال لي "أهلا وسهلا ومرحبا. أهلا بابننا عشا البايتات. اجلس اشرب واطرب". ما رديت عليه. مديت إيدي وعقلي يحضر ويغيب. الولد الصغير نطق قال" انطق بالكلام. رد علينا السلام". عليك أمان الله"**[٢].

يجسد المقطعان السابقان مدى العلاقة الحميمية والطيبة، في رواية كلتا الشخصيتين، كما تقدم الروايتان رؤية تطلعية إلى مآل "الطريفي" و"محجوب"، وهي رؤية رمزية استهدفت توظيف حدث "بندر شاه" وأولاده، وتلتقي أوجه الشبه بين الحادثتين اعتمادًا على صلة القرابة بين الشخصيات، وإن كانت الشخصيات المهزومة في رواية "بندر شاه" هي شخصيات تتصدر الجيل الأول والثالث، بينما تمثل شخصية "محجوب" - وهو من أبناء الجيل الأول- الشخصية المهزومة فقط في حادثة "الطريفي".

إنّ مثل هذه العبارات والأحداث التي تتصدر قاعدة البنية الروائية في سطحية الخطاب السرديّ ما هي إلا استحضار للآتي من الأحداث الناجزة على مستوى النصّ، أو انعكاس لأحداث مشابهة متحققة على مستوى الدلالة غير المنطوقة للملفوظ النصيّ في الرواية.

(٢-٣-٢)التواتر التوليفي

استعنا في تسمية هذا النمط التكراري بما أورده "لطيف زيتوني" من تعريف له، "وهو الذي يأتي داخل مشهد مفرد، فيستغرق كل زمن المشهد من دون أن يتجاوزه"[٣].

ويمثل المقتبس الآتي مشهد استحضار "مصطفى سعيد" خلاصة حياته مقدرة بالزمن السنويّ **"ثلاثون عاما"**، التي كانت إيقاعًا مكرورًا في مقطع وصفيّ استرجاعيّ ذاتيّ يحمله ذخيرة حياته الماضية في الغرب الأوروبيّ: **"ثلاثون عاما. كان شجر الصفصاف يبيض ويصفر**

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٦.

[٣] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٦٠.

في الحدائق، وطير الوقوق يغني للربيع كل عام. ثلاثون عاما وقاعة البرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ...ثلاثون عاماوأنا جزء من كل هذا، أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقي، ولا يعنيني منه إلا ما يملأ فراشي كل ليلة"[١].

يرتهن التكرار الزمني السابق بأحداث وصفية نمطية تتكرر كلازمة رتيبة في أرض الغرب اللندنيّ، وفي الوقت نفسه تقدم حقيقة وجود البطل في تلك البلدة الغريبة التي كشفها لاوعيه الباطنيّ في حديثه الذاتي الداخليّ.

ويشهد المقطع الحواريّ بين الراوي "محيميد" و"مريم" حلقة صراع بين الحقيقة والوهم، والحياة والموت، فجاءت تلك العبارات المتواترة بين طرفي الحوار لتعلن عن الإصرار الدائم من جهة الراوي على تحقيق رغبته، مقابل الاستجابة الواعية في ذهن "مريم":

"قلت لها: "إذا زوديني"

قالت: "لا"

قلت:" زوديني"

قالت:" لا"

قلت:" زوديني"

قالت:" لا"

قلت:" زوديني"

قالت:" واحسرتا عليك يا محبوبي. خير الزاد أنا. وإنني مفارقتك من هنا. لا شبع لك من بعدي ولا ري، ولا شفيع ولا نجي. فاضرب حيث شئت، وتزود إن استطعت واطلب النجاء إلى أن تلقاني فأعطيك المن والسلوى" "[٢].

يطرح هذا المقطع الحواريّ موقعه بين جمالية الماضي وعفونة الحاضر وضبابية المستقبل، لتتقاطع فيها أبعاد الزمن الثلاثة في عالم قريب من اليوتوبيا الحالمة[٣] في ذهن الراوي، ويبقى هذا المشهد الحواريّ بأبعد تجلياته، وشحناته الرمزية الواعية بطاقة حب وعرفان للمحات الماضي التي استحضرها الراوي في لاوعيه الباطنيّ، إذ أسقط على الشخصية المستحضَرة "مريم" خلاصة فكر واع ناجز لم تكن لتقوله في حاضرها المعيش.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٩- ٤٠.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ٨٤- ٨٥.

[٣] يقصد باليوتوبيا: مكان خياليّ حيث المجتمع الإنسانيّ والأحوال الطبيعية تامة مثالية، فتكون الراحة والقناعة التامين، حيث يعيش الإنسان والحيوان في أمن وسلام وطمأنينة. ينظر: نصار، نواف، **المعجم الأدبي**، ص ٢٣١.

ويطل علينا مشهد التقاء "مصطفى سعيد" بـ"جين موريس" في غرفة نومه اللندنية بعبارة متواترة تقولها "جين موريس" في مقابل خضوع الآخر لها، ليحقق ما يصبو إليه من رغبات دفينة في نفسه: **"فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف. قالت: تعطيني هذه وتأخذني. لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة ثمنا لقايضتها إياها، أشرت برأسي موافقا. أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض ...أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت: تعطيني هذا أيضا. حلقي جاف. أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ...أشرت برأسي موافقا. أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها...أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن...قالت: تعطيني هذه أيضا ثم تأخذني. ترددت برهة...وهززت رأسي موافقا، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة..."**[1].

تندرج في هذه المقطوعة النصية ثلاث متواليات نصية مكرورة تتلخص في الآتي:

- إشارة "جين موريس" إلى مقتنيات الغرفة؛ زهرية، مخطوط قديم، مصلاة من حرير.
- إشارة "مصطفى سعيد" بالموافقة على طلبها.
- العبارة المتكررة على لسان "جين موريس": "تعطيني هذه/ هذا"

وتلعب الحركات الإيمائية ولغة الكلام دورًا مهمًا في إثراء المقطع بتواترات تكشف عن حركية النسق الروائيّ للشخصية المتحاورة، وتشي العبارة الإيقاعية التي قالتها "جين موريس" بمحمول دلاليّ قوامه استعلاء الدم الأوروبيّ، وتمنعه الزائف على الشرقيّ الإفريقيّ المتخلف، كما أنّ الحاجة الجنسية لدى "مصطفى سعيد" وشبقه الدائم للحصول على المرأة الأوروبية جعلته يضحّي بالشيء الثمين من ممتلكاته من أجل تحقيق رغبته الدائمة في الاستعلاء، أو الانتقام لكرامته المهدورة.

وهنا تأخذ هذه الوتيرة التكرارية للعبارة مكانها في نسقية السرد الروائيّ التي تمتد بها صُعدًا إلى مزيد من الأحداث لصالح الإفريقيّ في مواجهة الغربيّ الأوروبيّ المستعلي، والسيطرة عليه جنسيًا، وهذا ما يثير – حقيقة- حالة من تحدّر الفكر وغياب القيمة مقابل شهوة الجسد وهوس الانتقام.

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٥٨- ١٥٩.

(٢-٣-٣)تواتر الحدث

وهو أكثر الأنماط ظهورًا، ويقوم على حصول الحدث، ثم يُروى غير مرة في سياق معلن إخباريّ، أو عرض مشهديّ، أو مقطع استرجاعيّ لأهداف خاصة تتعلق بالسياق الروائيّ الذي تتواتر فيه.

والجدير بالذكر أنّ تواتر الحدث في الروايات لا يقتصر فقط على إعلانها في مشهد واحد ضمن صفحات محدودة، وإنما قد تعاد روايته في موضع لاحق، يأتي بعد أحداث أخرى إما على سبيل التذكر أو للأهمية. وفي مثال إعلان زواج "الزين" من "نعمة" خير برهان على أهمية رواية هذا الخبر الذي تصدر صفحات الرواية، ليقدم إشارة أولية تتعلق بها جميع الأحداث السابقة عليها واللاحقة لها، وهذا الحدث الذي تكررت روايته ثلاث مرات، وأعيد تكراره كذلك في حديث "الناظر" مع "الشيخ علي" و"عبد الصمد"[١] أضاف بُعدًا مهمًا على مستوى الخطاب الروائيّ، فالتكرار هنا وظف بطريقة استرجاعية مونولوجية في نفس "الناظر"، كما أنه قدم لنا وصفا عامًا لملامحه وأسلوب تفكيره.

وقد أفرزت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تواترات عدة، وكلها تشي بقيمة الحدث المرويّ، وأهميته، فتذكر الراوي "محيميد" لحادثة قراءة "مصطفى سعيد" شعرًا إنجليزيًا في ليلة سمر قرويّ يشي بقيمة هذه الحادثة، كما أنها تأتي مناسبة للسياق الذي وردت فيه بعد اختفاء "مصطفى سعيد"، وتضارب الأقاويل بشأنه، فجاءت هذه الحادثة التي استحضرتها ذاكرة الراوي لتعيده إلى غموض تلك الشخصية، وغرابتها، في مقطع وصفيّ يستدعي فيه الراوي حركية الشخصية الموصوفة في ماضيها البعيد: **"أما أنا، فإنه يخامرني ذلك الإحساس الذي اعتراني ليلة سمعته، فجأة وعلى غير استعداد مني، يقرأ شعرا انكليزيا، وهو ممسك كأس الخمر بيده، دافنا قامته في الكرسي، ممددا رجليه، ضوء المصباح ينعكس على وجهه، وعيناه سارحتان كما خيل لي في آفاق داخل نفسه"**[٢].

وتتواتر كذلك مجموعة من الأحداث المروية في تلك الرواية، وهي على التوالي:

١- رواية حدث ضبط الجارية مع "ود الريس" على لسان العم "عيسى"[٣].

٢- رواية خبر رغبة زواج "ود الريس" من "حسنة" على لسان الراوي[٤].

---

[١] ينظر: عرس الزين، ص ٦٦- ٦٧.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٩٠.

٣- رواية حدث زيارة "ود الريس" للراوي بشأن موضوع الزواج من "حسنة" على لسان الراوي[١].

وتشترك هذه الأحداث المتواترة بروايتها ملخصة بعد وقوعها تفصيلا في نصية الخطاب الروائيّ، فيكتفي الراوي بعبارات معينة تشير إلى استحضارها مرة أخرى، وهي عبارات من قبيل:

- **"وقص عليه القصة كلها".**
- **"فحكيت له القصة".**
- **"ضحك أيضا بعد أن سمع قصتي مع ود الريس".**

وتجدر الإشارة كذلك إلى أن هذه الأحداث دارت حول شخصية واحدة، وهي "ود الريس" الذي جاء ذكره في الرواية في معرض الحديث عن الزواج وعلاقته بالنساء، وهنا يطرح الحدث المعاد أهمية في عدم تواتره بحد ذاته بقدر ما يثير هذا التواتر من ردود فعل للشخصيات التي تروى لهم الأحداث للمرة الثانية، فقد كشف حديث الراوي لأبيه عن قصة زواج "ود الريس" من "حسنة" عن طريقة النظرة التي ينظر إليها الرجل السودانيّ للمرأة، فالرجل رجل حتى لو بلغ أرذل العمر، والمرأة مهما كان عمرها ووضعها الاجتماعيّ، فهي تظل تحت حماية الرجل وسطوته.

وفي بعض الأحيان تتضمن رواية الحدث خبرًا لا يحمل مصداقية الخبر الأول، وهنا يصعب تحديد الخبر الصحيح من المغلوط، ففي حادثة ظهور "ضو البيت" يطرح المقطع المشهدي لتقنية الحوار أصل مجيء "ضو البيت": **"هل تذكر جيت من وين؟ أجاب على الفور: قوقاز، أهواز، خراسان، أذربيجان، سمرقند، طشقند، لا أدري. من مكان بعيد بعيد"**[٢]. ثم يعاد التقاط حادثة مجيء "ضو البيت" بأسلوب السرد البانوراميّ في الجزء الثاني من الرواية، **"ومعروف أن ضو البيت أبا عيسى كان رجلا من الأشراف، وفد على ود حامد من الحجاز وتوطن فيها"**[٣]. واختلاف الخبر في الرواية الثانية يوحي بتنوع روايات أصحابها، وبمدى ملامستهم كبد الحقيقة في حكاياتهم التي يروونها، غير أننا نسترشد بصحة الخبر الثاني المتواتر – على بعد المسافة الزمنية التي تفصل الحدث عن راويه- اعتمادًا على رواية "إبراهيم ود طه" الذي أخبرت عنه الرواية بأنه ثقة في نقل الأخبار، وظنا منا بعدم دقة المعلومات التي أخبر عنها "ضو البيت" نفسه في أثناء خروجه من النهر، وهذا واضح في إعطائه أسماء لأماكن متنوعة ومختلفة

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠٢.

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٠٧.

[٣] بندر شاه- مريود، ص ٥٣- ٥٤.

تدل على عدم يقينه بمصداقية ما يحكي، ولعل البعد الزمني بين الحادثة الأولى وتواترها يقدم تبريرًا على اختلاف روايتها، لا سيّما إذا علمنا أن طول الفترة الزمنية على مستوى القص الخارجيّ، وامتداده على مستوى الخطاب الروائيّ أشاد بهذه التناقضات للحادثة الواحدة.

وإذا كان التواتر السابق يقدم لنا خبرًا مناقضًا للحادثة نفسها، فإن رواية مولد "عيسى" التي تكررت مرتين تقدم لنا الحادثة بصورتها الدقيقة على اختلاف راوييها[1]، وفي تواتر هذا الخبر تأكيد على شخصية "عيسى"، وما كان من أمرها بعد البلوغ، وتسميتها "بندر شاه" الذي تكرر اسمه مرارًا في تلك الرواية. وقد جاءت صحة هذا الخبر المرويّ القاعدة الأساسية التي انطلقت منها رواية "بندر شاه".

وإذا عدنا إلى شخصية "بندر شاه"، فسنلحظ أن حضورها دائم في بنية النص السرديّ، إما صراحة أو تضمينا، غير أننا سنلتقط الإشارات التي كانت تظهر هذه الشخصية في البنية السطحية للنصّ، وكانت في ثلاثة أنماط:

١- طريقة الحلم الرؤيويّ الذي كشف عن سلوك هذه الشخصية[2].

٢- السرد البانوراميّ والمشهديّ لحادثة مقتل "بندر شاه" وحفيده "مريود".

٣- تعدد الروايات حول "بندر شاه" وتضاربها في حكاية أخباره.

ويمثل النمطان الأول والثاني استعادة الراوي حادثة مقتل "بندر شاه" و"مريود" مع شعور بالصدمة والغفلة لما حدث، فيتصاعد الحدث أهمية في نفوس الشخصيات الحاضرة في هذا المشهد الحواريّ الذي ينبئ عن انفعال حميمي به، وإلحاح في نفس الراوي الذي استمر يلاحق بأسئلته حقيقة ما جرى، بينما اكتفى الآخرون بالذهول والصمت حزنا عليه، وهنا تظهر العلاقة بين الراوي و"بندر شاه" من جهة، وبين أهالي القرية و"بندر شاه" من جهة أخرى، لتتمثل في ما يأتي:

الراوي ≠ بندر شاه

أهالي القرية = بندر شاه

إن أهمية هذا الحدث لا تكمن في هذا الموقع من حيز الرواية فحسبُ، وإنما تمتد لتطال الرواية بأكملها، في محاولة لكشف المستور عن خبايا هذه الشخصية من جهة الراوي.

أما النمط الثالث من التواتر فهو متعلق بشخصية "بندر شاه" نفسها، فكأنه خبر يعرض وجهات نظر متعددة لشخصية واحدة نالت الاهتمام والحضور. وقد وردت خمس روايات

---

[1] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ١٣١، و ص ١٣٥.

[2] عرضنا هذا النمط في بند التواتر الاستشرافي، ولا حاجة لتكراره في هذا الحيز من الدراسة.

متضاربة عن "بندر شاه" تتحدث عن أصله[1]، ولكنها تتفق في الغالب الأعمّ على قوة هذه الشخصية وجبروتها، ثم انهزامها وموتها نتيجة لأفعالها المشينة التي كانت تمتهنها بحق المستضعفين. وإفراد الحديث عن تلك الشخصية في صورة هذه الروايات المتنوعة أضفى عليها طابعًا تاريخيًا تقريريًا منفصلا عما قبله، ولكنه امتداد لما بعده من أحداث؛ ذلك لأن العرض المتنوع لأخبار "بندر شاه" كان فاتحة الحديث عن "بلال" والد "الطاهر ود الرواسي".

وهكذا تكشف لنا الأحداث المتواترة في الروايات المدروسة عن حضورها المتكاثف في مساحات الملفوظ النصي، وعن أثرها في ترتيب نسقية الزمن، فقد دلت على تواجدها الدائم في نطاق الاسترجاع والاستشراف مرتهنة كذلك بالحاضر الروائي، الأمر الذي يشي بقصدية هذا الحضور، وتوطيد اعتلاقها النصي بمجريات الأحداث الأخرى من خلال ما ينبثق عنها من حوادث، وما ترتبط به من شخصيات لتشكل في مجموعها لحمة كاملة لا انفصام لها على مستوى أبعاد الزمن.

(٢-٣-٤)التواتر النمطي

يتمثل هذا النوع من التواتر في رواية مرة واحدة ما يحدث مرات عديدة، ويقصد به أيضًا "حالة التكثيف السردي للزمن الطويل الممتدّ الذي تشعر به الذات، لكن السارد يختزله في العملية السردية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة، ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية"[2]. وهي تأتي إمّا على شكل عادات أو أعمال روتينية درجت عليها الشخصية.

ونستضيء من روايات الطيب صالح بنماذج لأنماط متواترة لتلك الأحداث الروتينية التي تشكل سلسلة منظمة لفعل الشخصية المتكرر، فيكشف حدث مجيء "حليمة" بائعة اللبن لـ"آمنة" لتكيل لها اللبن عن عادة يومية انتظمت على وفقها الشخصية، الأمر الذي حدا بالكاتب إلى وضع هذه الحادثة المتواترة بين علامتي اعتراض، إشارة إلى سيرورتها الزمنية الممتدة في زمن القص الخارجي **"قالت حليمة بائعة اللبن لآمنة – وقد جاءت كعادتها قبل شروق الشمس- وهي تكيل لها لبنا بقرش"**[3].

---

[1] ينظر بندر شاه- مريود، ص ٤٨- ٥٤.

[2] مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، ص ١٤٦.

[3] عرس الزين، ص ٥.

ونرى شبيهًا بهذا النمط المتواتر في زيارة "عبد الحفيظ" المتكرر لأهالي القرية كل ليلة من أجل إحياء ليلة سمر تتناوب فيها الشخصيات بالحديث حول أمور الحياة، أو عرض أحداث ماضية على سبيل التذكر والتسلية[١].

وأحيانا يرتبط هذا الفعل المنتظم المتكرر للشخصية بحدث مستجدّ يكسر وتيرة هذا النظام المتواتر للفعل الروتيني، ليشار إلى غرابته، وعدم تلاؤمه مع السلسلة النمطية لتواتر الحدث، كما نجده في حدث اختفاء "مصطفى سعيد" فجأة، وهو حدث طارئ يتناقض مع فعله اليومي **"كان من عادته أن يعود من حقله مع مغيب الشمس، ولكن زوجته انتظرت دون جدوى"**[٢]. فيشكل هذا الحدث الناجز كسرًا لموضعية الحدث المنتظم الذي تفعله الشخصية، مما يؤدي إلى الغرابة من قبل الشخصية الأخرى كردّ فعل طبيعي.

وإذا كانت النماذج السابقة تطرح الفعل المنظم للشخصية دون تحديد لعدد مرات الحدوث، فإننا نواجه في فعل "الزين" في أحد الأعراس بعرض أولي مفصل لما يقوم به، ثم يردف هذا الفعل بتحديد دقيق لمرات حدوثه إيذانا بفعل آخر منجز سيتحقق بعده: **"كان الزين قد أوكل بنقل الطعام في عرس سعيد، فكان يمشي جيئة وذهابا بين "الديوان" حيث اجتمع الرجال و"التُكل" في داخل البيت، حيث تقوم النسوة بالطهي. وفي الطريق من التكل إلى الديوان كان الزين يتمهل قليلا، ويأكل ما طاب له الأكل من الوعاء الذي يحمله، وحين يصل به إلى الناس يكاد يكون خاليا. وفعل ذلك ثلاث مرات حتى لفت انتباه أحمد إسماعيل"**[٣].

إن تحديد عدد مرات حدوث الفعل من شأنه أن يكسر العادة التي درج عليها "الزين" في أفعاله في الأعراس، وهذا التحديد كذلك يحصر انتباه شخصية أخرى لفعل "الزين" المشين، فتقوم برد فعل عكسيّ لهذه الأفعال المتكررة.

ويأتي تحديد آخر في سياق إعلان خبر زواج "الزين" من "نعمة"على لسان طرفي الحوار "حليمة" و"آمنة"؛ ليضفي على هذا الخبر دهشة وانزعاجًا من قبل "آمنة"، وأهمية لامتداد وتيرة الزمن في الخطاب الروائيّ: **"لم تصدق آمنة أذنيها، وسألت حليمة بائعة اللبن للمرة العاشرة "فتى داير يعرس منو؟" وللمرة العاشرة قالت حليمة: نعمة. مستحيل"**[٤].

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٢.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤٩.

[٣] عرس الزين، ص ١٣- ١٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٩.

يشكل الحوار بين الشخصيتين نوعًا من تواتر الحوار نفسه ومضمونه كذلك، إذ ظهر المقطع الحواريّ في مساحة ليست بالقريبة من حدوثه في مستهل الرواية، ويعد هذا التواتر الحواري ومضمونه حلقة وصل بين الأحداث، وامتدادا لاستمرارية حدث الفعل الرئيسيّ لنصّ الرواية.

ويرتبط التواتر النمطي بأحداث كونية تدور في فلك الزمن الخارجيّ التي لا تضيف تمددًا طوليًا لزمنية الخطاب الروائي، وإنما يعد تواترها من باب الحكمة التي يستجليها الراوي في دائرية الزمن المتكرر، وتعاقبية الأحداث المألوفة في أذهان الناس. فقد بنى الراوي حديثه المتواتر عن دورة الحياة الطبيعية للناس والموجودات الطبيعية من نقطة انطلق منها في حديثه عن غياب "مصطفى سعيد"، فشكل هذا الحدث الطارئ الشرارة التي أطلقها الراوي في حديثه عن دورة الحياة المتكررة: **"آلاف الناس يموتون كل يوم. ولو وقفنا نتمعن لماذا مات كل منهم، وكيف مات- ماذا يحدث لنا نحن الأحياء؟ الدنيا تسير، باختيارنا أو رغم أنوفنا، وأنا كملايين البشر، أسير، أتحرك بحكم العادة في الغالب، في قافلة طويلة، تصعد وتنزل، تحط وترحل"**[١].

نخلص مما سبق إلى أن الفعل المتواتر النمطي الذي تقوم به الشخصية يشكل امتدادًا طوليًا على مستوى زمن القص الخارجيّ، بينما يتقلص مداه في مستوى زمن الخطاب، وهنا تجدر الإشارة إلى نوعين من هذا التواتر النمطي مستخلصين من تحليلنا لنماذج الروايات:

الأول: تواتر نمطي لا متناهٍ، والثاني: تواتر نمطي محدد. وبالنظر إلى الأنماط الأربعة التي أوردناها للتواتر سنلحظ أن المتواليات التكرارية – أيًا كان نوعها- يرتهن حدوثها بحضور الشخصية المنجِزة لها، وتحتل أهميتها بعلاقات الترابط التي تصلها بباقي أنساق البنية الروائية.

(٣)أشكال بنـــاء الزمــن

يُعدّ الزمن عاملا أساسيًا في تشكيل البنية النصية للرواية، وعليه تتشكل معمارية الخطاب السردي انطلاقا من العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتحديد أبعاد الزمن الثلاثة: الماضي- الحاضر- المستقبل في تداخلها، وإعادة تشكلها على وفق رؤية معينة. ولا شك في أن لكل فترة تاريخية اختيارها الحرّ في تحديد الشكل الروائي" فهناك بالتأكيد شيء أكثر من التقليعة (الموضة) يكمن وراء هذه التبدلات في الشكل، وشيء أكثر من محاكاة الطليعة الفنية محاكاة فردية، وهي المحاكاة التي تهوى التغيير من أجل التغيير فحسبُ. ذلك أنّ روح هذه الأشكال الفنية وأنواع المعرفة المنطوية عليها تتغير، وبذلك تجعل من الضروري خلق أشكال جديدة"[٢].

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٦٥.

[٢] أوكونور، وليام فان (١٩٨٠)، **أشكال الرواية الحديثة**، ترجمة: نجيب المانع، الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ص ٧.

وانطلاقًا من الفترة التاريخية التي نظمت فيها روايات الطيب صالح، فإننا سنجد أنّ البناء العامّ الغالب عليها هو نظام التداخل، وأهم ما يميز هذه المتون السردية في نظامها التداخليّ أنها " صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببًا للاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة"[١].

إننا إذ نلقي النظر في الإطار العام الذي يجمع روايات الطيب صالح سنلحظ تناثر أزمنتها في هيكلية الروايات، كما أنها لا تتضح كاملة وافية إلا بعد أن تُستعاد مرتبة في ذهن القارئ. وعلى الرغم من توحّد المتون السردية في بناء تداخليّ إلا أنّ داخل هذا البناء أشكالا معمارية أخرى تحدّها حدود دقيقة عن باقي الأشكال الأخرى، وهذه الأشكال البنائية تدور في ثلاثة محاور هي:

- البناء الدائريّ للزمن.
- البناء التصاعديّ المتداخل.
- البناء المتوازيّ الزمني.

(٣-١)البناء الدائري للزمن

يمكننا تعريف الرواية التي تعتمد النمط الدائري للرواية بأنها " تدور في حلقة مفرغة، بدايتها هي نهايتها، ونهايتها في بدايتها، وأجزاؤها – علاوة على ذلك- تشكل حلقات تتواصل فيما بينها"[٢].

تُعد رواية "عرس الزين" رواية تجريب شكليّ دائريّ تجاوز شكلية الرواية التقليدية القائمة على التتابع والكرونولوجية الخطية في سرد الأحداث، فقد كانت استهلالية الرواية فاتحة لنمط جديد، إذ لم يرسم لنا الكاتب إطارًا مكانيًا وزمانيًا فيها، وإنما سعى إلى إقامة مشهد حواريّ بين شخصيات عدة، تعلن خبرًا جديدًا. فمنذ اللحظة السردية الأولى تحدد هذه الجمل الحوارية المشهدية الإيقاع الروائيّ لرواية "عرس الزين"، ثم تتوالى الأحداث لتصل في نهايتها إلى وصف عرس "الزين"، فتنغلق الدائرة على نفسها عند قطبين: الأول إعلان العرس، والثاني وصف يوم العرس.

---

[١] إبراهيم، عبد الله (١٩٩٠)، **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص ١٠٩-١١٠.

[٢] بو علي، عبد الرحمن (١٩٩٩)، أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة، **علامات في النقد**، مجلد ٩، (ج٣٣)، ص ٩٤.

نحن إذن أمام حاضر سرديّ مغلق تنغلق فيه الدائرة على حدث معين، وحكايته لا تأخذ في حقيقتها سوى زمن قليل على مستوى القص الخارجيّ، لكنه يمتدّ على مستوى الخطاب الروائيّ عبر المفارقات الزمنية التي تشهدها جزئيات الأحداث. فبين الفاتحة والخاتمة تنفتح السرود على استرجاعات تتصل بشخصية "الزين" نفسه، أو أحداث لشخصيات تقترن بشخصية "الزين" بعلاقة أو بأخرى.

وتفضي أهمية الحدث الاستهلاليّ إلى الحديث عن ملامح دقيقة تفصيلية لشخصية "الزين"، والحديث عن أفعاله وسلوكه واهتماماته، ثم علاقته بالنساء، واستغلال أمهات القرية له بعد علمهنّ بأهميته في تزويج بناتهن: **"كان زواج بنت العمدة وزواج حليمة نقطة تحول في حياة الزين، فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته كبوق يدعين به لبناتهن في مجتمع محافظ تحجب فيه البنات عن الفتيان"**[1].

وتحاول الرواية بثّ حوادث أخرى ترتبط بشخصية "الزين"، لتفسح لمساحة النصّ الروائيّ هذا التمدد والتوسع، فكانت حادثة "سيف الدين"، وحوادث القرية بعد عام "الحنين" بمثابة جزئيات ترتبط فيما بينها برابط تسلسلي تنتهي خاتمته بالتقائها جميعا بشخصية "الزين"، كما أفصحت هذه الحوادث جميعًا عن تمثل شامل للزين وفكره ونظرته لرجل الدين الصوفيّ ولإمام المسجد، اللذين شكلا قطبي تنافر واضح في مذهبه.

وبقي أن نشير إلى أنّ تشكيل الزمن الروائي في "عرس الزين" يطرح علاقة الزين بالمجتمع الذي يعيش فيه، والعلاقات الداخلية لهذا المجتمع. فأفراد المجتمع كلهم يعيشون في دوائر مغلقة على أنفسهم، لا يخلصهم أحيانًا سوى الانفتاح على الماضي بكل تجلياته وأبعاده، الأمر الذي يجعل صورة الماضي تطفو على سطحية الحاضر المعيش، كما أنها تشكل دعمًا وتوضيحًا للحاضر في خطيته المنطقية، مما يجعلنا نقول ختامًا إنّ افتتاحية "عرس الزين" التي شكلت بؤرة النص السرديّ ترتد إلى وتيرة تفصيلية في نهاية النص السرديّ؛ أي إنّ حكاية الخبر في استهلالية النص تتحول في نهايته إلى تحقيق له على مستوى الفعل الروائيّ، وتختزل البداية والنهاية ضمن قطبيها مفارقات الزمن وحيثياته.

(٣-٢) البناء التصاعدي المتداخل

أمّا رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فإنها تنتمي إلى النمط التصاعديّ المتداخل، وقد يوحي هذا النمط البنائي للزمن بمشابهته النسق المتصاعد التتابعيّ في خطيته، لكنه يفترق عنه حسب

---

[1] عرس الزين، ص ٢٣.

العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فإذا كانت العلاقة تراتبية في النسق المتصاعد التتابعيّ، إذ يتبع اللاحق السابق، فإنها تقوم على وجود مفارقات زمنية في البناء المتداخل التصاعديّ، فتحضر إشراقات الماضي في فجوات الحاضر، وتنفتح حكاية داخل حكاية أعم منها، فالزمن في هذا البناء " لا يخضع لتلك الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث، وتتضافر في خدمة الحبكة، بل إننا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجيّ وروتينيته .... وذلك بالانتقال في مختلف الأزمنة، وفيه يتداخل التاريخيّ بالواقعيّ بالنفسيّ بالمتخيل"[١].

يبني الطيب صالح رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بصورة متماوجة، إذ تبدأ اللحظة الراهنة بعودة الراوي "محيميد" إلى السودان بعد غيبة دامت سبع سنين قضاها في أوروبا، يستعيد فيها ذكرياته، وعلاقاته مع أهله وقريته، وتبدأ لحظة المكاشفة على الماضي البعيد من خلال تعرفه على "مصطفى سعيد"، وهنا ينفتح المتن الحكائيّ على حكاية ثانية يرويها الأخير عائدًا بالزمن إلى الوراء في سلسلة حوادث ما زال يحتفظ بها لأهميتها في ذاكرته.

وقد شحن هذا الاسترجاع الأوليّ المطول لحظة من الترقب والانتظار المشوق في نفس الراوي لسماعه قصة هذا الغريب الوافد: **"ولا بد أن وجهي كان مشحونا بالترقب حين نظرت إليه، مضى مصطفى سعيد ينفث في دخان سيجارته برهة، ثم قال"**[٢]. وبهذه العبارة يختتم الراوي حديثه ليبدأ الفصل الثاني من الرواية في استرجاع البطل الذي ينفتح على مجموعة من الذكريات وتداعيات الأفكار المراودة له باستمرار حتى عند انقطاعه عن رواية ماضيه، وقد أدى هذا الانفصام في حكاية "مصطفى سعيد" قصته، وعودة الراوي لحكايته إلى تداخل صوتي الراوي والبطل، فكانت مرجعيات الضمائر، والمكاشفات السردية الآنية تستحضر صورة كلتا الشخصيتين في وتيرة منتظمة في زمن الخطاب السرديّ.

إنّ معركة "مصطفى سعيد" مع حاضره المعيش هي الأكثر عنفا في جدله الدائر بين حاضر مستسلم وماض مهترئ، فكان الموت حتمًا مصيره الذي مُني به، بينما بدا الجدل قائمًا في رؤية الراوي بين حاضره المتزن الطبيعي، وعلاقته بماضي "مصطفى سعيد"، وهذا ما جعله في موقف الرافض له ليرتقي بنفسه إلى حياة ملؤها الأمل والتطلع، وكانت هذه النهاية التي انتهت إليها الرواية.

والمتأملُ رواية "موسم الهجرة" يجد أنّ بداية القصة ونهايتها تتعلقان بحضور شخصية الراوي "محيميد"، والتطور الذي وصل إليه، فيوحي هذا التطور بنسقية الزمن الصاعد للرواية،

---

[١] يقطين، سعيد، **القراءة والتجربة**، ص ٢٩٤.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٢.

غير أن استحضار شخصية "مصطفى سعيد" كان بمثابة المفارقة السردية الأساسية التي أثرت نص الرواية بمرجعيات الماضي، كما أنها العامل الأساسي في توليد تناقضات فكرية لمجتمع القرية التي عاش في كنفها. فقصة "حسنة" و"ود الريس" خير مثال على هذا التناقض الفكري والتحدر السلوكي لكليهما، كما أنها أفسحت المجال لشخصيات القصة لتدلو بدلوها، وتقدم وجهة نظرها، مما كان له دور بارز في إغناء الحاضر التخييلي برؤى شخصياته.

تتحرك إذن رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" على ضوء مستويين مختلفين من الزمن:
الأول: الحاضر الذي يفيض بالمشاهد الدرامية، وينقسم على وفق شخصيتي الراوي والبطل إلى حاضرين: حاضر مأزوم ضبابيّ يعيشه "مصطفى سعيد"، وحاضر مستقر متطلع يتصل بالراوي. ولا غرو أن سيرورة الحاضر الروائي لدى الشخصيتين انتهت في خطيتها بانتهاء الأول وإغلاقه، وديمومة الثاني، واستشرافه آفاقا مستقبلية واعدة في مجتمعه.
الثاني: الماضي المستعاد في ذهن "مصطفى سعيد"، الذي تواتر إلينا عبر تداعيات الحاضر وهواجسه، وذكريات طافية في فضاء النص السرديّ.

(٣-٣) البناء المتوازي الزمني

تقوم رواية "بندر شاه" على توظيف جديد لنمط الشكل البنائيّ، وهو نمط المتوازيات الزمنية، الذي يبتعد عن أحادية الصوت الروائيّ،" فلا يقتصر على صوت الراوي الواحد، وإنما تجاوزه المؤلف إلى تقنية تعدد الأصوات السردية، ولكل صوت زمنه ومكانه ورؤيته الفكرية المنبعثة من معتقداته وآرائه، وبالتالي يقف المؤلف بشكل حياديّ أمام أصوات الرواة"[١].

يُعد النسق الزمني لنص رواية "بندر شاه" تطورًا جديدًا في البناء المعماريّ، فقد أفسح المجال لتشعب الأصوات، وتحاورها في أبعادها الزمنية، لتحكي وجهة نظرها، وبذا تتجاوز هذه الرواية هيمنة صوت المؤلف، وتتحرر من سطوته، وتخلق متوازيات زمنية تحقق التفرد لكل شخصية، لتقول حكايتها، أو تستحضرها، أو تستشرفها قدمًا نحو المستقبل، وقد كانت البنية العامة التي احتلتها الرواية مثار جدل للنقاد في محاولة لاستيعاب المحكيات الصغرى التي تآلفت منها الرواية، ومدى اندغام الحكاية الفرعية "ضو البيت" في جسد الرواية، واحتلالها أهمية بنائية من خلال دلالة العنوان عليها، الأمر الذي يجعلنا أمام نصّ سرديّ " ينتهك التماسك الروائي السائد،

[١] القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ص ١٠٢.

ويقوم على التقطع والتفكك، لكنه التفكك الذي يؤسس منطقا سرديًا جديدًا تحكمه إوالية التكثيف"[١] هذا التكثيف الذي ابتنت عليه الرواية مرادفًا لمنطق التجاور والتناظر.

غير أننا لن نعتمد هذا البناء التجاوريّ الذي اعتمد على المحكيّات الصغرى التي ائتلفت منها الرواية، وإنما نسعى إلى ربط تعددية الأصوات الروائية في نصّ "بندر شاه" الروائيّ بعامل الزمن، وهذا يعني أن التعددية في الأصوات الروائية لا تؤدي إلى تفكك الرواية، أو تشظيها، أو سيرها دون نظام، وإنما وُحدت عبر تقديم المؤلف لشخصية الراوي "محيميد" التي نظمت أصوات الشخصيات، فكانت بمثابة البؤرة التي انطلقت منها استرجاعات الشخصيات. ومن يمعن النظر في تشكيل الزمن الروائيّ في "بندر شاه" يجده متوازيات زمنية تتقاطع فيها محادثات الشخصيات وأصواتها، ولكنها تنتظم جميعًا في خيط خفيّ يجسده صوت الراوي المختبئ خلفها، فلو تصفحنا الرواية لوجدنا أمثلة كثيرة على ذلك، مثل:

- **" يا جماعة أنا عاوز استقيل من اللجنة. حكاية أمين الصندوق دي غير وجع الراس ما منها فايدة" (سعيد البوم)** [٢]**.**
- **"أنا ما اتلومت معاكم. وسط الناس كلها قرّيت بأفضالكم. الحكاية رضى واختيار. الناس قالوا محجوب وجماعته برّه. الطريفي وعشا البايتات جوّه. تاني إيه؟" (سعيد عشا البايتات)**[٣]**.**
- **"سمح إن شاء الله أولاد بكري باكر ينفعوك" (محجوب)**[٤]**.**

ولذا، فإنّ ابتناء المتوازيات الزمنية جاء على شكلين: *الأول* كشف عمق الشخصية وتجربتها الذاتية، *والثاني* التعريف بشخصية يفصلها عن زمن القص زمنًا بعيدًا، ولكن استحضارها من شأنه أن يخصّب الأرضية الدلالية التي يقولها النص، ويربط بينها وبين باقي الأنساق الأخرى.

ولعل من الجائز القول إنّ الحاضر السردي لنص "بندر شاه- ضو البيت" يتشكل في الفصل الأول منها، إذ يرتكز هذا الحاضر على أحاديث أهالي القرية مع صديقهم "محيميد"، فتطرح هذه المناقشات أخبارًا ومستجدات تشكل المنطلق الذي تندفع به كل شخصية نحو الخلف لتحكي قصة تتعلق بها كتجربة فردية، أو تحكي قصة تهمّ حاضر القرية بأكملها، لتشكل قضية اجتماعية، وتنكشف هذه الاستحضارات الماضوية والمكاشفات السردية الراهنة من حادثة "بندر شاه" التي

---

[١] المودن، حسن (١٩٩٩)، التكثيف في رواية "بندر شاه" للطيب صالح، **علامات في النقد**، مج٩، (ج٣٣)، ص ٢٤٣.

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ٥٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٩.

[٤] بندر شاه- ضو البيت، ص ٥٩.

يجد القارئ صعوبة في تحديد مبتدئها ومنتهاها، بل يجدها متوزعة في إطار روايات الشخوص وأحلامهم اليقظوية.

أما الفصلان الأخيران من الرواية فإنهما بمثابة ارتداد للماضي البعيد ؛ إذ تُروى قصة "ضو البيت"، فيبدو للوهلة الأولى انفصال هذه القصة عن حاضر المتخيل الروائيّ، غير أنها في حقيقة الأمر تعد مثيرًا لمجريات الحاضر السردي، فكأن قصة "ضو البيت" تعد إرهاصًا ومؤشرًا لتطور قصة "بندر شاه" وحفيده فيما بعد.

أما الجزء الثاني من رواية "بندر شاه" فهو امتداد لجزئها الأول، حيث تتجسد فيه المتوازيات الزمنية لأصوات روائية جديدة مع بقاء صوت الراوي "محيميد" المهيمن النصي على زمنية الخطاب السرديّ، كما يمثل امتدادًا لها في نسقيتها الزمنية الهابطة، بل إننا يمكن القول إنّ نصّ "بندر شاه- مريود" تغلب عليه المفارقات الاسترجاعية التي تطفو كثيرًا على الحاضر السرديّ، ويمكن القول أيضًا إنها رواية تداعيات نحو الماضي المخزون في ذاكرة الشخصيات، وخواطر فياضة يكتنفها الحنين والرغبة للاستقرار فيه بكل نقائصه عبر إطار الحاضر الذي بدت صورته ضبابية عائمة.

الفصل الثالث: بنية الفضاء المكاني

- وطـــاءة

- التقاطبات الثنائية المكانية

- أشكال بنية المكان

وطـــاءة

تأرجحت المعاجم اللغوية في ردّ "المكان" إلى مادتين لغويتين: كون ، ومكن[١]، بيد أنّ الرأي الراجح هو اشتقاقه من "كون"، فيصبح وزن الكلمة صرفيًا مَفعَل للدلالة على اسم المكان، حيث جاء في لسان العرب:" المكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا: تمكن في المكان"[٢]...." قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه"[٣]. وفي هذا يكون أصل تقدير الفعل لـ"مكان" من مفعل؛ " لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى "فعال"، فقالوا: مكنا له"[٤].

وقد ورد المكان بدلالة فلسفية بمعنى" الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان من الأرض، وموضع قيامه واجتماعه"[٥]، وقد جاء المكان لدى بعض الفلاسفة بمعنى الخلاء، وبعضهم عد المكان أخصّ من الحيّز، وفي هذا يرد لدى البعض تقسيم للمكان إلى حقيقيّ ومجازيّ " فالحقيقيّ للجسم هو ما يملؤه، ولا يسع معه غيره، ولا يكون إلا واحدًا، وغير الحقيقيّ ما ليس كذلك، وهو متعدد ومختلف بحسب القرب والبعد عن الحقيقيّ؛ كالبيت، والإقليم، والمعمورة، إلى غير ذلك"[٦]. ذلك"[٦]. من هذه التعريفات اللغوية للمكان نلمح البعد الهندسيّ الذي يطرحه المصطلح في إشارات إشارات اللغويين، كما أنه يتعداه في مفهوم الفلاسفة إلى علاقة المكان بالشيء المحويّ فيه، وما يندرج فيه من تقسيمات تتعلق بالسعة والحيز الذي يشغله الجسم، فتارة يبدو إطارًا محددًا لشيء ثابت، وتارة يتسع ليشغل أجسامًا عدة تجد مكانها في إطار المكان الحاوي لها.

---

[١] انفرد المعجم الوسيط برد مصطلح المكان إلى المادة اللغوية كون بمعنى المنزلة والموضع، وقد وظف كلمة المكانة بمعنييه السابقين معتمدا في ذلك على تصريف المصطلح من اسم المكان، وبذا تكون الميم زائدة في أصل الكلمة. ينظر: مصطفى، إبراهيم، و الزيات، أحمد حسن، و عبد القادر، حامد، و النجار، محمد علي، **المعجم الوسيط**، الجزء الثاني، استانبول- تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٨٠٦.

[٢] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، **لسان العرب**، (ط٣)، مجلد١٣، بيروت: دار صادر، دار بيروت، ، ١٩٩٤، باب كون، ص ٣٦٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٤١٤.

[٤] الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (٢٨٢- ٣٧٠هـ)، **تهذيب اللغة**، تحقيق: رياض زكي قاسم، (ط١)، مجلد٤، بيروت- لبنان: دار المعرفة،، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م، باب مكن، ص ٣٤٣٧.

[٥] الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (١٠٩٤هـ- ١٦٨٣م)، **الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، القسم الرابع، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦م، ص ٢٢٣.

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

وقد طرحت مصطلحات بديلة عن المكان في مجال النقد الروائيّ، اكتسبت خصوصيتها وفقا لتعامل النقاد، فمنهم من عدّ المكان "البيئة الطبيعية" تمييزًا لها عن البيئة الزمانية للقصة، وهنا يغدو المكان إما معنيًا بالوصف لذاته، أو عاملا مؤثرًا في الحوادث والشخصيات[١]. ومنهم من استخدم مصطلح الحيّز بحيث يبدو أكثر تركيزًا وعمقًا، في كونه ينصرف إلى اليابس والمائيّ، وإلى الملموس من المكان، وإلى مجرد الممتلئ بالهواء والغاز، كما يجب أن ينصرف إلى كل الخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والقامات والامتدادات[٢]، وتطرح كذلك مصطلحات مثل الحقل، والمجال دورها في النقد الروائي، غير أن هذين المصطلحين قد ضيقا الدلالة بانصرافهما إلى مدلولات محدودة بالجغرافيا والاستعمال، وقد انفرد المكان في إطار هذا التوظيف المتنوع للمصطلحات بخاصية مهمة، إذ إنه عند البعض يرتبط بالجغرافيا والتاريخ معًا، فيكون " الحيّز الجغرافيّ التاريخيّ لمجريات الأحداث القصصية وتطورها"[٣]، وعند بعضهم الآخر ينحصر في بعده المحسوس، ليكون" البعد الماديّ للواقع؛ أي الحيّز الذي تجري فيه – لا عليه- الأحداث"[٤]. وبتعدد معاني المصطلح ودلالاته، فإنّ المكان كذلك " لا يقتصر على كونه أبعادًا هندسية وحجومًا، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية الملموسة، بقدر ما يستمد من التجريد الذهنيّ أو الجهد الذهنيّ المجرد"[٥].

ولعل من الضرورة تلمّس ما للمكان الخارجيّ أو الداخليّ من أهمية وقيمة في تحوله في الدراسات النقدية إلى مكان تخيليّ أسهمت اللغة في صوغه،" فللغة بُعد فيزيقيّ يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية"[٦]، وهنا ينتقل المكان المعيش الواقعيّ إلى مكان فنيّ ضمن عوالم فعالة من التخيل، عبر لغات وألفاظ متنوعة، فيكتسب طبيعة خاصة، إذ "ينطوي تحت إطار فاعلية الخيال، فالناصّ ينقل المادة المكانية الخام إلى آفاق جديدة من الانحراف والرؤية، إذ إن الأشكال الفنية في

---

[١] نجم، محمد يوسف (١٩٦٦)، **فن القصة**، (ط٥)، بيروت: دار الثقافة، ص ١١١.

[٢] وقد اعتمد الناقد على هذا المصطلح للدلالة على المكان، ونقله إلى حقل السيميائيات، إذ أبقى على أصله القائم على البصرية، والحجمية، والمساحية، والامتدادية، والبعدية، وتكمن وظيفة السيميائية حينئذ في تفسير الأشكال والخطوط والأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة.ينظر: مرتاض، عبد الملك (١٩٩٤)، **شعرية القصيدة قصيدة القراءة: تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية**، (ط١)، بيروت: دار المنتخب العربي، ص ١٧٩. وينظر أيضا: مرتاض، عبد الملك (٢٠٠١)، **الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور**، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ص ١٦٦.

[٣] بغدادي، شوقي (١٩٩٥)، المكان بطلا في العمل القصصي، **عمان**، (٢١)، ص ٥.

[٤] النصير، ياسين (١٩٨٦)، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، (ط١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ص ١٥٥.

[٥] عثمان، اعتدال (١٩٨٦)، جماليات المكان، **الأقلام**، السنة ٢١، (٢)، ص ٧٦.

[٦] المرجع نفسه، ص ٧٦.

علاقتها مع العالم / المرجع تنزع إلى تقويض علاقتنا الطبيعية مع العالم، وإحداث فجوات وانقطاعات في وتيرتها واضطرادها اليوميّ الاعتياديّ"[١].

وتكمن أهمية المكان بما يثيره من خيال المتلقي داخل اللغة الإيحائية، فيثير شبكة من العلاقات تتضامن بعضها مع بعضها الآ خر؛ لتثري البنية النصية بمحمولات دلالية، ومعطيات فنية تنثبق من قاعدة المركز المكانيّ المفعل لها، فيعني المكان من بين ما يعنيه " أن الحقائق اليومية الصغيرة تخلق لغتها، إشاراتها، وأفعالها، وحواراتها، وأنّ أدواتها المعرفية هي تلك التي تتأنسن بالفعل"[٢]. وضمن هذا المفهوم يدخل المكان في العمل الروائيّ عنصرًا فاعلا في تطوره وبنائه، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقاتها بعضها ببعض.

وبهذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية، بوصفه مكانًا هندسيًا لوقوع الأحداث " إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها من خلال زاوية أساسية، وهي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه"[٣]، وعلى وفق هذا المعنى يمكن القول إنّ المكان يشارك في صنع مصائر الشخصيات التي تتحرك فيه، وفي تحديد رؤيتها الفكرية، لذا ينتج عن إهمال المكان أو تقديمه مبتورًا في العمل الروائيّ " تجريد السرد القصصيّ، أو الروائيّ، من شروط مهمة للغاية لنموّ عملية البناء الفنيّ بشكل طبيعيّ، وبالتالي فقدان مقومات الإقناع في بزوغ الأحداث وجريانها"[٤].

ونلتقي في المكان بحركة الشخوص فيه، فيتحول إلى عالم مؤنسن متشكل يستبطن أفكار الإنسان ومشاعره وحدسه، وصراعه مع غيره، فهو "يحدد الصلة بين الشخصيات وصراعها المأساوي المستمرّ، ولا يتحدد ذلك من الدلالة السيميائية للمكان، وإنما من القيمة الجمالية له أيضًا"[٥]، فتسهم تلك القيمة الجمالية بكل أبعادها في تشكل واضح للمكان باختراق الأبطال له، وبسيرورة الأحداث التي تضفي على المكان الثابت صفة التحول والتطور.

بيد أننا لا نستطيع عزل المكان عن الزمان، وهو أمر غير متصور ذهنيًا ولا روائيًا، "فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة أساسية؛ لأنها تشخص جدلية الواقع في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته"[٦]، وترصد هذه العلاقة الطبيعية بين الزمان والمكان حالة انصهار تامّ ينتج عنه توالد نمط جديد هو الزمكان الفنيّ في العمل الأدبيّ، فكلاهما يكمل الآخر في

---

[١] حسين، خالد حسين (٢٠٠٠)، من المكان إلى المكان الروائي، **المعرفة**، السنة ٣٩، (٤٤٢)، ص ١٦٥.

[٢] النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ص ٣٩٦.

[٣] محبك، أحمد زياد (٢٠٠٠)، جماليات المكان في الرواية، **الفيصل**، (٢٨٦)، ص ٥٧.

[٤] بغدادي، شوقي، المكان بطلا في العمل القصصي، ص ٧.

[٥] السعافين، إبراهيم (١٩٩٦)، **الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، (ط١)، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، والتوزيع، ص ٤٧.

[٦] برادة، محمد، وآخرون (١٩٨١)، **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ص ٣٩٦.

وتيرة السرد القصصيّ، وينشأ من اندغام العنصرين حركة تشكل جديدة للمكان، فيغدو إمّا متحركا يتطور بفعل تكالب الزمن عليه، أو يبقى ثابتا وفق انقطاعية الزمن عنه، ليتخذ هنا شكلا ثابتا، وأيًا كانت هذه التشكلات والتمظهرات المكانية، فإنها تقدم لنا خلاصة جديرة بالاهتمام والبحث، وهي أنّ " الزمان هنا يتكثف، يتراصّ، يصبح شيئا فنيًا مرئيًا، والمكان أيضًا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع، بوصفه حدثا أو جملة أحداث"[١]. وتكمن القيمة العظمى للزمكان الفنيّ بما يبعثه من أهمية تصويرية في الأحداث التي تتشخص وتحيا في العمل التخييليّ، فالزمكان " يوفر أرضية جوهرية لعرض وتصوير الأحداث، وهذا بالذات بفضل التكثيف والتشخيص الخاص لعلاقات الزمن- زمن الحياة الإنسانية، والزمن التاريخيّ- في قطع معينة من المكان"[٢]، فتكتسي الأحداث بفضل هذا التكثيف لحمًا وعظمًا ودمًا، وتنحلّ عقدة الحدث من خلال صياغته في زمان ومكان محددين.

والجمع بين مفهومي الزمان والمكان يفترض بالضرورة تولد مفهوم جديد ينضوي تحت هذين المفهومين، ويُحدّ بحدود معينة تميزه، وهي " الطول والعرض والعمق والزمان، وهذه الأبعاد ضرورية لتحديد كل ظاهرة طبيعية"[٣]، وبدهيّ أنّ أيّ ظاهرة طبيعية لا تنشأ في مكان فقط، وإنما تنشأ في المكان والزمان معًا.

وإذا كان الزمان والمكان يتصلان برباط لازم، إلا أنّ تجسيد كل منهما يختلف في العمل الروائيّ، فالمكان يمثل المرجعية التي تقع فيها أحداث الرواية، أمّا الزمن فيتمثل في سيرورة هذه الأحداث وتطورها، وهذا يفضي بالضرورة إلى اختلاف في طريقة إدراك الزمن، وطريقة إدراك المكان، إذ إنّ " الزمن يرتبط بالإدراك النفسيّ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسيّ"[٤]. وهذا الاختلاف في طريقة الإدراك يصحبه اختلاف في طريقة عرض الأحداث أو الأشياء، فيُعدّ الوصف الأسلوب الأمثل في عرض الأشياء، بينما يستقل السرد أسلوبًا في طريقة عرض الأحداث.

وحريّ بنا أن نعرض تجسيدات المكان في العمل الروائيّ، فقد تنوع استخدامه بتنوع الآليات المتبعة لدن النقاد في دراساتهم. ولعل دراسة جماليات المكان لـ***(الجاستون باشلار)*** *(Gaston Bachelard)*من أهمّ الدراسات التي أسهمت في رفد النظرية النقدية بمزيد من

---

[١] باختين، ميخائيل (١٩٩٠)، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص ٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٣٠.

[٣] صليبا، جميل (١٩٧٣)، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، الجزء الثاني، (ط١)، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص ٤١٣.

[٤] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص ١٠٢.

الأفكار عن أهمية المكان وحضوره، وقد اعتمد "غالب هلسا" في دراسته للمكان على كتاب (باشلار)، فاتخذت دراسته منحًى خاصًا ارتأى فيها دراسة التأثير المتبادل بين المكان والإنسان، كما أظهر في دراسته أنّ المكان عنصر حيّ قابل للتغيير بفعل الزمن، ثمّ صنّف المكان إلى أربعة أنواع[١]:

١-المكان المجازيّ: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، ولا تعدو صفات هذا المكان من أن تكون مما يدرك ذهنيًا، ولكنها غير معيشة.

٢-المكان الهندسيّ: وهو ذلك المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد.

٣-المكان المعيش: وهو مكان التجربة المعيشة داخل العمل الروائيّ، والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية.

٤-المكان المعادي: ويتجسّد في السجن، وفي الطبيعة الخالية من البشر مكان الغربة المنفى، وما شابهها من الأماكن، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبويّ بهرمية السلطة في داخله، وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدريّ.

وقد اعترض "محمد برادة" على تقسيمات "غالب هلسا"، فرأى أنّ المكان كله مجازيّ في الرواية، كما لا يمكن القول: مكان هندسيّ، أو مكان معيش؛ لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية، ولأن المكان المعادي يظل بدوره فضاءً. وقد أشار كذلك إلى أنّ تقسيمات "غالب هلسا" للمكان موجودة في مصطلحات سمّاها "خارج النص، والمرجع"، وبذا يطرح الناقد تقسيما ثنائيًا للمكان هو "فضاءات ممكنة يمكن إرجاعها إلى مرجع معين، وفضاءات متخيلة لا يمكن أن نعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع"[٢].

ومع ***(إدوين موير)*** *(Edwin Muir)* نجدنا أمام تقسيم ثنائيّ للرواية أقامه على وفق العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان، فنراه يحدد العالم الخياليّ للرواية الدرامية الذي يقع في الزمان، والعالم الخياليّ لرواية الشخصية الذي يقع في المكان، " ففي الأولى باختصار يقدّم لنا الكاتب تحديدًا عابرًا للمكان، ويبني حدثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفترض الزمان، فيكون الحدث إطارًا زمنيًا ثابتا يوزع دائمًا، ويعدل مرّة بعد أخرى في نطاق المكان"[٣]. على أنّ هذا

---

[١] برادة، محمد وآخرون، **الرواية العربية واقع وآفاق**، ص ٢١٧.

[٢] المرجع نفسه، ص ٣٩٦.

[٣] موير، إدوين، **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجيل للطباعة، ص ٦٢.

التقسيم لا يعني خلوّ الرواية الدرامية من المكان أو رواية الشخصية من الزمان، وإنما مردّ الأمر إلى "العنصر الغالب فيها"[1] الذي يحدد تجانس هاتين الروايتين مع الزمان والمكان، فينهض القاصّ بمهمّة مقاربة العنصرين من الواقع الخارجيّ، فتبدو صورة أخرى له، وهو معنيّ في الوقت نفسه برسم الحدود الفارقة بين عنصري المكان والزمان، ليتحقق للعمل الأدبي سيرورته الحكائية، وشموليته اللازمة له.

وقد أرسى ***(يوري لوتمان) (Yuri Lotman)*** فرضية أساسية للمكان تنطلق من مسألة التقاطبات، وعمادها أنّ المكان لديه يأتي على:" مجموعة من الأشياء المتجانسة تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المألوفة/العادية؛ مثل الاتصال، المسافة"[2]. وقد اعتمد (لوتمان) في بناء النماذج الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية على منظومة من الثنائيات الضدية، تمثلها مفاهيم مثل: الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق، المحدود/اللامحدود، المنقطع/المتصل؛ لتشكل هذه المفاهيم في بنائها صفات مكانية تظهر في صورة تعارض بين السماء والأرض، أو بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا...الخ، بحيث تنتظم هذه الصفات والأشكال "في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدّم لنا نموذجًا أيديولوجيًا متكاملا يكون خاصًا بنمط ثقافيّ معطى"[3].

ومن فرضية (لوتمان) استمد "حسن بحراوي" مبدأ التقاطب في دراسة الفضاء الروائيّ، الذي جعله عنصرًا فاعلا في تأطير المادة الحكائية، وأداة رئيسية للبحث في تشكيلات المكان، والتنويعات التي يتخذها، بهدف الوقوف على العلاقات الضرورية التي تؤلف بين عناصره. من هنا جاءت انطلاقته من تقاطب أصليّ (إقامة/انتقال)، لتتفرع منها تقاطبات فرعية، تشكل امتدادًا طبيعيًا له، وتزيد في اتساعه الدلاليّ، وهذه التقاطبات الفرعية الناجزة من شأنها أن تثري أرضية التحليل البنيويّ للمكان، وتزيده إنتاجًا. ثم ينتقل إلى مفهوم التراتبية في دراسته للفضاء السجنيّ " الذي يتوزع إلى عدة طبقات أو فئات مكانية على وفق مبدأ تراتبيّ معقد ومشكوك في مراميه"[4]، وبعدها ينهض إلى تلمّس مفهوم الرؤية التي أبان عن أهميتها؛ لأنها " تمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان، وتحيطنا علمًا بالكيفية التي تدرك بها أبعاده

---

[1] موير، إدوين، **بناء الرواية**، ص ٦٣.

[2] لوتمان، يوري (١٩٨٤)، مشكلة المكان الفني، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، ترجمة: سيزا قاسم دراز، (٤)، ص ٨٩.

[3] المرجع نفسه، ص ٩٢.

[4] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ٤١.

وصفاته"[١]. وبذا يكون "بحراوي" قد انطلق من مفاهيم ثلاثة: (التقاطب ، التراتب ، الرؤية) باعتبارها أدوات نقدية يتسلح بها للولوج إلى عالم المغامرة الروائية.

المصطلح: المكان أم الفضاء ؟؟

ليس ثمّة نظرية متكاملة مميزة للفضاء الروائيّ، فقد اقتصرت معالجة هذا المكون الروائيّ على اجتهادات الدارسين وآرائهم وتصوراتهم المتعددة التي لم تتبلور إلى حدّ الاكتمال والنضج. وقد شغل مصطلح "الفضاء" الدراسات النقدية المغربية، حيث بدا أوضح ممارسة، وأوسع مجالا منها في الدراسات النقدية العربية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى " الصلة العميقة للكتابة الأدبية في المغرب، بمثيلها في الغرب، وكذلك إلى تنشيط حركة الترجمة وتنوعها، خصوصًا في السنوات الأخيرة"[٢]. وأيًا كانت الطريقة التي تناولت مصطلح الفضاء، والكيفية التي عالجتها، فإننا سنعرض إلى استجلاء الفوارق والمميزات التي تفرق بين مصطلحي الفضاء والمكان، جريًا وراء الدقة المفهومية، مستندين في ذلك على آراء النقاد في اشتغالاتهم النقدية، وممارساتهم العملية.

وفي الحقيقة إننا ننطلق في تبيان الفارق بين المصطلحين من المعادلة الرياضية: الفضاء > المكان، باعتبار أنّ الفضاء أعمّ وأشمل من المكان، وباعتبار أنّ تمظهرات الأمكنة في الأنساق البنائية تشكل بمجموعها الفضاء الروائيّ. ولعل المعنى الدلاليّ الذي يوحي به المكان في اقتصاره على الحيّز الجغرافيّ، أو البعد الحسيّ المحدود حدا ببعض النقاد إلى تجاوزه، واتخاذ مصطلح الفضاء بديلا عنه؛ لأنه أكثر دقة، وأعمّ دلالة. وهذا الرأي هو عينه ما ذهب إليه "سعيد يقطين"، إذ قال:" ولهذا الاعتبار نحّينا في استعمالنا، ونحن نرصد هذه المقولة مفهوم المكان؛ لأنه يظل يوحي إلى البعد الجغرافيّ، أو إلى الحيّز المحدود، الذي يشكل ديكورًا أو إطار الأفعال أو الأحداث"[٣]. وبهذا المفهوم يستغرق الفضاء الأشياء المادية، ويحتويها، ويتجاوزها إلى أشياء غير محددة، ليعد مفهومًا إجرائيًا مناسبًا على مستوى الممارسة، انطلاقًا من كونه أوسع حقلا من المكان " لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافيّ، وإن كان أساسيًا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدّد والمجسّد لمعانقة التخييليّ والذهنيّ"[٤].

---

[١] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ٤٢.

[٢] شربيط، شربيط أحمد (١٩٩٤)، الفضاء، المصطلح والإشكاليات الجمالية، **المدى**، ص ١٢.

[٣] يقطين، سعيد (١٩٩٧)، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٢٤٠.

[٤] يقطين، سعيد، **قال الراوي**، ص ٢٤٠.

بناءً على هذا، فإنّ البنية النصية للرواية تتوافر في ثناياها على مجموعة أمكنة موزعة توزيعًا معينا، فمنها ما يظهر في هندسة شكلية منظمة، ومنها أمكنة متخيلة مصوغة لغويًا، لتثير خيال المتلقي، ومنها ما يعرض رؤى ووجهات نظر متعددة للمكان الواحد، فتتكاثف الأحداث وتتوزع الرؤى التي يلتقطها المكان المرصود.

وثمّة فارق آخر بين الفضاء والمكان، يعتمد على علاقة كل منهما بالتحديد الزمنيّ لسيرورة الحوادث أو توقفها، فإذا كان وصف المكان يفترض بالضرورة توقفا زمنيًا لسيرورة الحوادث، فإنّ الفضاء يفترض دائمًا تصوّر الحركة داخله، وبناءً على هذا المفهوم " لا يمكن تصوّر الفضاء الروائيّ دون تصوّر الحركة التي تجري فيه، في حين أنه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية"[١]، وبهذا التحديد يتسع الفضاء " ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة، والشخصيات، والحوادث، ويعلو فوقها كلها ليصبح نوعًا من الإيقاع المنظم لها"[٢]. وحسب هذا المفهوم الواسع، يرتبط الفضاء بعناصر الرواية ارتباطا كبيرًا، ويؤثر فيها، ويتأثر بها، فتبدو دينامية الرواية على مستوى جميع العناصر الفنية، ولا سيّما ما يتعلق منها بالشخصية، والمنظور، والمكان.

وانطلاقا من هذه التأثيرات الراسخة في مكونات العمل الروائيّ، لوحظ أنّ الفضاء يظهر في أشكال أربعة مميزة له، هي[٣]:

١- الفضاء معادلا للمكان، ويسمى عادة الفضاء الجغرافيّ.

٢- الفضاء النصّي: ويعني الطريقة التي تشغل بها الكتابة باعتبارها حروفا طباعية مساحة الورق، ويدخل في هذا المجال تشكيل غلاف الرواية، ووضع العبارات الافتتاحية، وتغيرات الكتابة المطبعية.

٣- الفضاء الدلاليّ: ويتأسس بين المدلول المجازيّ والمدلول الحقيقيّ.

---

١ لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٦٣.

٢ الفيصل، سمر روحي (١٩٩٥)، **بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠- ١٩٩٠ : دراسة نقدية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٢٥٣.

٣ شريبط أحمد شريبط، الفضاء، المصطلح والإشكاليات الجمالية، ص ١٤.

٤- الفضاء في الحكي، ويسمى أيضًا (الفضاء منظورًا أو رؤيةً): ويعتمد فيه على زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب، أو الرّاوي عمله الروائيّ.

إنّ هذه الأنواع بمجموعها تستدعي استنطاق النصوص على مستوى البنية العامة لها، وتتطلب تأويلات شتى على مستوى القراءة الواعية، فتشكل الأمكنة المؤلفة للفضاء الروائيّ حلقة صراع دائب بينها وبين العناصر الأخرى، يتجلى في النسيج اللغويّ الذي يؤطرها جميعًا، ويصبغها بصبغة خاصة. ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن قراءتنا النقدية ستتجه إلى إطلاق مصطلح "الفضاء" على مجموع الأمكنة التي تتقاسم ساحة النص الروائيّ، وإطلاق لفظ المكان على مكونات هذا الفضاء.

(١)التقاطبات الثنائية المكانية

(١-١) الفضاء: الوطن/الاغتراب

يفترض الصراع الحضاريّ بين أمتين توالد مكانين، أو عدة أمكنة تحتضن هذا الصراع، وتكشف عن دوافعه، وتحاول أن تتلون بمعطياته وبتصوراته، فيغدو المكان مشحونا بهذا الصراع وفكره، ومحمولا دلاليًا في مواجهة الفكر الآخر. من هنا تنشأ التقاطبات الثنائية الضدية بين فضاءين مختلفين أيديولوجيًا وطبوغرافيًا؛ لتعكس في حركة شخوصها بين الأمكنة بُعدًا إيجابيًا أو سلبيًا حسب طبيعة العلاقة بينها. وهذا ما سنتوجه إليه في تحديد العلاقة بين حضارتين متباينتين في القوة والضعف، في الفكر والمادة، العلاقة التي ترهن الجنوب السودانيّ بجغرافيته المحددة له إزاء الشمال اللندنيّ بطبيعته المكونة له، أو لنقل بعبارة أخرى العلاقة التي تتحدد فكريًا بنظرة الشرق من حيث هو شرق إلى الغرب من حيث هو غرب.

وضمن هذا التفريع التقابليّ تنهض بنيتان للمكان متباينتان: الأولى محملة بروح الأصالة ورغبة الاستقرار، والثانية مشفوعة بفرادة التجربة، وروح المغامرة. ولنحدد هذين المكانين بقولنا:

- المكان الأم / الهوية / الوطن "السودان"
- المكان الغربة / المجهول / المغامرة "لندن"

وبدهيّ أنّ طبيعة العلاقة بين هذين المكانين محددة سلفا، بوصفها علاقة متوترة مأزومة في نص "موسم الهجرة إلى الشمال"؛ فهي لا تكتفي بتصوير الأبعاد الفكرية لحاملي هذا المكان؛ "لأن تاريخ العلاقة بينهما هو تاريخ العنف الدمويّ الذي لا ينتهي إلا بأن يقهر أحدهما الآخر"[١]. ومن هذا التقابل الضديّ سنحاول تحديد ملامح كل مكان على حدة، مصورين تجسيداته في نص الرواية، وتحديده تجربةً معيشة، وعلاقته بتحركات الشخوص به، ومن ثم الخروج بتحديد هوية المكان في مقابل تجسد الآخر، وفي مقابل أثره في الشخصية السابحة في فضائه.

ينهض تصوّر المكان وتحديد ملامحه وفق حركيّة بطل رواية "موسم الهجرة" "مصطفى سعيد" فيه، لا من حيث هو مكان هندسيّ جغرافيّ، بل من حيث هو مكان إيحائيّ تعبيريّ ينفعل به، ليظهر المكان في ظل ذلك كله مكملا للحدث الروائيّ بوصفه "الجغرافية الخلاقة في العمل

---

[١] حجازي، أحمد عبد المعطي (٢٠٠١)، موسم الهجرة إلى الشمال ضمن كتاب: **الطيب صالح دراسات نقدية**، تحرير: حسن أبشر الطيب، (ط١)، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ص ٢٠١.

الفني"[١] فيندفع البطل "مصطفى سعيد" حسب هذا التحديد الفني للمكان إلى الانطلاق قدمًا بغربة دائمة، ليخزن هواجسه المتقوقعة في إطاره.

وبعد تتبعنا حركات الشخصية في المكان أمكننا رصد أربعة أنواع للمكان في علاقتها بـ"مصطفى سعيد":

- المكان المنبع / الولادة (الخرطوم)
- المكان / المحطة (القاهرة)
- المكان / الغربة / التجربة (لندن)
- المكان / المقرّ / الموت (قرية مغمورة من قرى السودان)

يشكل المكان الذي ولد فيه "مصطفى سعيد" حيزًا طبيعيًا لا يربطه بالشخصية أيّ رابط حميميّ سوى رابط مدنيّ موثق في بطاقة شخصية، وهوية أحوال مدنية. ويبدو هذا التعالق الحياديّ بين الشخصية والمكان الأصل بارزًا في علاقته بأقرانه وبأمه خاصة، إذ لم تسهم هذه العلاقة الفطرية في إضفاء نوع من المقاربة الأليفية للمكان، بل أسهم ذلك في ابتعاده عنه، وتوثيق صلته بالعالم الآخر: **"ولعلك تعجب، أحس إحساسا دافئا بأنني حر، بأنه ليس ثمة مخلوق أب أو أم يربطني كالوتد إلى بقعة معينة، ومحيط معين"**[٢]. من هذا المكان إذن نشأ "مصطفى سعيد"، ومنه حدد علاقته به، وهي علاقة حيادية مجردة من شعور الانتماء أو الرفض، أحدثت فجوة هائلة في ارتباطه به، ولعل ما يفسر هذا الانفصال الظاهر بالمكان هو الأصل الذي انحدر منه "مصطفى سعيد"، فقد **"كان أبوه من العبايدة القبيلة التي تعيش بين مصر والسودان، إنهم الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة عبد الله التعايشي، ثم بعد ذلك عملوا روادا لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان، ويقال إن أمه كانت رقيقا من الجنوب، من قبائل الزاندي أو الباريا"**[٣].

وهذا الشعور بوضاعة نسبه سيطر على فكر "مصطفى سعيد"، ومنحه القدرة على التفلت من أسر المكان الذي يحويه، فهو متمكن فيه ظاهر في حركاته، وعلاقاته الفاترة بأسرته وأقرانه، لكنه يعيش حالة من الخواء الروحيّ الذي لم يستطع المكان أن يعبئه فيه، فالمكان الأصل الذي يفترض أن يترك بصمة واضحة تصب أثرها في نفس الشخصية، تحول مع "مصطفى سعيد" إلى حيّز طبيعيّ ليس أكثر، فغدا - قلبًا وقالبًا- موضعًا تعيش في كنفه الشخصية، لكنها لا تعايشه تجربةً روحية. ومن خلال هذه العلاقة تظهر بدايات الغربة في نفسه التي أسّستها هيكلية هذا

---

[١] النصير، ياسين (٢٠١٠)، **الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي**، (ط١)، سوريا- دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ص ٧٠.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٣.

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٧.

المكان، فتحركاته خلاله لا يعتورها أيّ شعور بالانتماء أو التملك، أو على الأقل الرغبة في الانفعال به، وهذا ما بدا واضحًا في تعليمه الذي تلقاه بمدرسة لا يتذكر منها سوى تسجيله غريبًا، لا معين له، وكانت هذه المرحلة نقطة تحوّل في حياته، وكان المكان الأصل في نظره بداية الغربة التي لازمته بعد ذلك.

وإذا كان المكان الأصل يجسد مجانية العلاقة بينه وبين "مصطفى سعيد"، فيغدو عالمًا واقعيًا أنجبه، فإن القاهرة المكان الثاني قد شكل محطة انتقالية لديه، بخروجه من الصومعة التي ضيقت إحساسه بالعالم إلى أفق أرحب يسعى فيه إلى التطلع، وخوض غمار التجربة. ولنا أن نصف هذا المكان ــ القاهرة بالمحطة؛ أي إنه المكان الذي " يستعمله الروائيّ كنقطة انطلاق نحو مكان آخر غالبا ما يكون مكانا قابعًا في الذاكرة، كما يستعمله الروائيّ نقطة للعودة في الوقت نفسه"[١]. ومن هذا المكان يتخلق شعور دفين يربطه بـ"مصطفى سعيد"، وقوامه العاطفة الإنسانية المتمثلة في شعور الأمومة الذي راوده في علاقته بـ"مسز روبنسن"، فكانت مثالا للأم الرؤوم التي تحنو عليه، فعوضته ما فقده من حنان الأم، فكانت هذه العاطفة بذرة تشكل الألفة والحميمية لديه، كما أنّ هذا المكان ولد إحساسًا جديدًا في نفسه على ضوء علاقته بالمرأة/الجسد، فحركت فيه نوازع الشهوة، وبذا ارتبطت القاهرة في نفسه بالمرأة الأوروبية في حنوها وشبقها، **"وأحسست كأن القاهرة ذلك الجبل الكبير الذي حملني إليه بعيري امرأة أوروبية؛ مثل مسز روبنسن تماما، تطوقني ذراعاها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي. كان لون عينيها كلون القاهرة في ذهني، رماديا أخضر، يتحول بالليل إلى وميض كوميض اليراعة"**[٢].

ولعل هذه المواصفات الرامزة للقاهرة من حيثُ هي فضاء تجريبيّ تنقليّ أضفت عليه بعدًا جماليًا ووظيفيًا، يكمن في كونه باعثا على الإخصاب الأنثويّ للأم بعطائها ومناغاتها، والمرأة بشهوتها واندفاعها الشبقيّ، كما أنّه حدّد ملامح هذا المكان الشرقيّ الأليف بملامح غريبة خالصة، فهي مرآة الغرب الذي يطمح الوصول إليه، ومن ثم النيل منه. وبذا تكون القاهرة بأرصفتها وشوارعها وجامعها الذي مرّ به "مصطفى سعيد" تغطية لغربة جديدة، وإرهاصًا لضياع نفسي ينتظره، وهو في الوقت نفسه "يعتبر مرحلة انتقالية تجريبية يتجاذبها قطبان: الماضي والمستقبل، الماضي بأصدائه التي تخبو شيئا فشيئا، والمستقبل بأحلامه التي تتوهج لحظة تلو لحظة"[٣].

---

[١] النابلسي، شاكر (١٩٩٤)، **جماليات المكان في الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ١٨٩.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٩.

[٣] الزعبي، أحمد (١٩٨٦)، **في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية**، (ط١)، عمّان: دار الأمل للنشر والتوزيع، ص ٥٩.

إنّ القاهرة لم تعد مجرد مرحلة انتقالية نحو ارتياد آفاق مجهولة فحسبُ، وإنما أمست ماضيًا مستعادًا في ذهن "مصطفى سعيد" كلما تذكر علاقاته النسائية في لندن، وبذا أصبح المكان محفورًا في ذاكرته، حاضرًا في أيّ لحظة يرهنها البطل ويتذكره فيه، وهذا الطابع الحميميّ مردّه إلى الانفلات من أسر الماضي المتحجر أولا والارتباط بشخصية "مسز روبنسن" ثانيا؛ إذ أثارت في نفسه المشاعر الفياضة بالحبّ والأمل.

ونقف تاليًا عند لندن المكان الذي يمثل – حقيقة - رمز الغربة بكل أبعادها، والذي شهد اصطخابًا وتصارعًا في نفسه الشبقة التواقة نحو الاندغام في مجتمع متباين عنه فكرًا ومبدأ وأخلاقا، لكنه لذيذ تجربة وانتقاءً. وهنا يتحول المكان بصخبه وعنفه ساحة عداء، وتنفلت الروح من إنسانيتها لتلبس لبوس الفحش والصلف. فيتراءى المكان بفضائه الواسع من خلال تحديد أجزائه، وتسمية شوارعه ومبانيه وقاعاته، فيلعب – المكان- لعبة الإيهام بالواقع، ويجسد عمق الصلة بين الإنسان وهدفه الذي جاء من أجله، **"كانت لندن خارجة من الحرب، ومن وطأة العهد الفكتوري، عرفت حانات تشلسي، وأندية هامبستد، ومنتديات بلومزبري. أقرأ الشعر، وأتحدث في الدين والفلسفة....أفعل كل شيء حتى أدخل المرأة في فراشي"**[١].

يصرّح المقتبس السابق بالعلاقة العدائية بين الشخصية والمكان، فإذا كان المكان قدّم للجنوب السودانيّ معطيات الحضارة المادية، فقد سلب في الوقت نفسه قيمه الروحية، وأشعره بدونيته، وتحدّر الكرامة الإنسانية.

وقد شكلت هذه النظرة الفوقية للمكان / الشمال ردة فعل إيجابية تجاه المكان / الجنوب، ونقول إيجابية هنا؛ لأن الإنسان الإفريقيّ استوفى مقاصده في التطلع نحو العلم، والارتقاء بأعلى الشهادات، والوقوف جنبًا إلى جنب مع أساتذة الغرب الأوروبيين للتدريس في جامعاتهم، وفي الوقت نفسه غزاهم بعرقه الأسود الذي استغله سلاحًا للانتقام من المرأة الغربية المتعالية.

ويلعب المكان دوره في محاولة إجهاض هذه العلاقة البائسة، فيشهد كل ركن فيها بلحظة اللقاء المصطنع بالمرأة، فقاعة الحفل في (تشلسي) تكشف عن ولادة علاقة "مصطفى سعيد" بـ"جين موريس"، ويعلن ركن الخطباء في حديقة (هايد بارك) بدء العلاقة بين "مصطفى سعيد" و"إيزابيلا سيمور"، تلك العلاقة التي اشتمّ منها رائحة القاهرة بارتباطها غريزيًا برائحة "مسز ربنسن" أصل الشهوة، وحلم الانطلاق.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٣.

وتتخلق سموم الحقد والكراهية التي ينفثها "مصطفى سعيد" في فضائه المعيش بوسيلة الانتقام الجنسيّ الذي يجرد من خلاله المرأة من أيّ عاطفة إنسانية، ليحولها متاعًا، ثم قربانًا لكرامته المهدورة في مجتمع يقسو عليه. ويبدأ بالاعترافات الباطنية التي يعلن فيها ظمأه الجنسيّ الشبق، وهو أمر قد عوّد نفسه عليه، فمثله لا يطلب المجد. ويبدأ بسرد الأكاذيب التي يغدقها سيلا جامحًا على نسائه، فيوهم "آن همند" بالزواج، لتكون جسرًا تصالحيًا بين الشمال والجنوب، لكنه سرعان ما ينكث وعده بدافع الحقد تجاه جلاده.

وإذا استقام رأينا على الفعل العدائيّ الذي تكنه الشخصية للمكان الذي تعيش فيه، فإنّ المكان بالمقابل يقف إزاءها موقفا معاديًا، فتظهر العلاقة التبادلية لفعل الكراهية من الطرفين، ويتجسد ذلك في عقد المحكمة – العادلة- التي أفرزتها لندن لمحاكمة "مصطفى سعيد" على جرائمه، هذه المحكمة التي عُقدت على غرار المحاكم الدولية " لإبراز العلاقة المقلوبة المضطربة بين محوري الشرق والغرب، وليثبت سخف تعايش هذين المحورين على الصعيد الإنسانيّ والأخلاقيّ والحضاريّ والفكريّ"[١]، ولتكون شاهدًا على استحالة المصالحة مع الشرق الناقم، وبذا تكون هذه الجزئية من المكان ساحة حوار صوريّ قد نفذ سلفا بحق الجنوب الغازي، فيظهر التواطؤ العدائيّ الصريح من جانب البروفسور "ماكسويل فستركين" الذي كان أستاذا لـ"مصطفى سعيد"، وكان في الوقت نفسه يحمل له الإعجاب المبطن بالحقد على عنصر الشرق، إلا أنه سرعان ما كشف عن نيته الحاقدة بتحوله في ساحة المحكمة إلى مصارع يحاول السيطرة على غريمه والإساءة إليه، **"أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في إفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة"**[٢].

يصل المظهر العدائيّ في هذه المرحلة النهائية أوجَه، فمن خلاله ينفث المكان المعادي سموم استعلائه، وتفوقه التقنيّ والقيميّ على الشخصية الكامنة فيه، فيزداد الانفلات الجسديّ والروحيّ بين المكان والشخصية، لتتأصل الغربة بكل قيمها ومعانيها في نفس الشخصية، وتصبح هاجسًا تهجس بها في محاولة لقهرها، أو على الأقل قلب قيمتها، " بيد أنّ للغربة دلالة إيجابية تجاه المكان، وهي محاولة اكتناه خباياه بما يشبه الدهشة، ولا سيّما المكان الذي له في الذاكرة اعتبار كبير"[٣]، وقد تحققت هذه الدهشة فيما يصبه المكان المعادي الغريب في نفس الشخصية، فيصبح

[١] عليان، حسن (٢٠٠٤)، **العرب والغرب في الرواية العربية**، (ط١)، عمّان: دار مجدلاوي للنشر، ص ٢٤١.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٦- ٩٧.

[٣] السعافين، إبراهيم، **الأقنعة والمرايا**، ص ٣٩.

الدخيل "مصطفى سعيد" صاحب حق مشروع في أرض غريبة عليه، ويصبح الغرب في الوقت نفسه مستعمِرًا غازيًا مخربًا، وهذا التبادل الوظيفي ما هو إلا استلاب من ذاكرة الشخصية التي حفرت تاريخ أمتها في ذهنها، وحاولت جزافا تطويعها في بيئتها الجديدة التي تقطنها، وهذا ما فعله "مصطفى سعيد" مع أعدائه الغزاة، **"حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد، وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة اتبرا، قال له: لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب؟ الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه، ولم يقل شيئا. فليكن أيضا ذلك شأني معهم"**[١].

وإذا كانت هذه الدلالة الإيجابية للغربة في قلب قيمتها لدى الشخصية التي تعيش في مكان غربتها، فإن لها دلالة إيجابية أخرى، إذ يستحضر "مصطفى سعيد" في غيبته أمه التي تذكرها في قمة معاناته، وصراعه الدائم بين نفسه الملتهبة وبرودة الآخر، وقد ظهر في هذا السياق تأثره الواضح لفقدانها، وهذه الذاكرة التي استباحها البطل في ذهنه ترهن المرأة بالمكان في ظلال رمزية، مؤدّاها أن المكان الذي شهد ولادة "مصطفى سعيد" امتلك خاصية الحنين الغريزيّ لعاطفة الأمومة التي افتقدها حينًا، بينما امتلك المكان الذي شهد مقتل المرأة الأوروبية بكل مثيراتها وشهواتها الجنسية خاصية الفناء والزوال، وهذا يفضي بنا إلى حقيقة مهمة، تتمثل في أنّ المكان الغريب الذي أثبت فشل العلاقة بينه وبين ساكنه الأجنبي أحال في الوقت نفسه إلى حلم رؤيويّ في العودة إلى البذرة الأصل، والارتباط بها في لحظة كانت الشخصية فيه قد فقدت مكانها، وتناست قيمته.

ويتراءى لنا المكان الرابع بعودة "مصطفى سعيد" إلى بلده، لكنها عودة ناقصة، إذ لم يعد إلى مسقط رأسه الخرطوم التي أنجبته، والمكان الذي احتضن في ذاكرته أيام الطفولة، بل آثر عليه قرية مغمورة من قرى السودان، من غير أن يطرح مسوّغات لهذا الاختيار، فكان هذا الموضع بمثابة ممثل لحلم الاستقرار الأبديّ، **"كنت طول حياتي أشتاق للاستقرار في هذا الجزء من القطر، لا أعلم السبب. وركبت الباخرة، وأنا لا أعلم وجهتي، ولما رست في هذا البلد، أعجبتني هيئتها، وهجس هاجس في قلبي: هذا هو المكان، وهكذا كان"**[٢].

إنّ هذا المكان الذي اختاره "مصطفى سعيد" يثير إشكاليات عدة، ويطرح تساؤلات شتى، فهل كان تحول "مصطفى سعيد" إلى الزراعة سببًا في هذا الانتقاء العشوائي لتلك البقعة المكانية التي

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤.

اعتمد فيها أهلها على الزراعة موردًا رئيسًا لمعاشهم؟ أم انبنى الانتقال العشوائي على وفق رغبة خاصّة لديه في محاولة الانبتات عن المجتمع الطفوليّ، وبالتالي محاولة استبداله بمجتمع آخر؟. وبأيّ حال، فإنّ هذه القرية كانت موطنا جديدًا له حمله البطل حلم العودة، العودة الحقيقية التي تمحو معالم الغربة في نفسه، فتشكل بذلك بداية لعمل دؤوب ينضح بالبشر والسعادة، ويزيد من تعلق الشخصية الشديد به.

وهنا تتوالد رغبة حميمية بين المكان والشخصية، فتبدو ملامح الرضا والقبول من خلال شراء "مصطفى سعيد" بيتا وزواجه من فتاة قرويّة، ومشاركته أهل البلد تجارتهم ونشاطهم الزراعيّ، وتبادل الزيارات الاجتماعية معهم، وبذا يحتل المكان في عمق الشخصية طابعًا أليفا مستحسنًا، لكنه في الوقت نفسه لا يمثل المكان الأم، أو الوطن الهوية الذي طالما تمنى البطل أن يكون فيه. وهنا تغدو عودته ناقصة، فهو غريب في بلده، لا يحق له أن يتقلد رئاسة مشروع اللجنة، لرفض الآخرين له، كما أن زواجه من "حسنة" شكل لدى البعض استهجانا وعدم قبول. وقد ولد هذا الشعور الدفين لديه إحساسًا بالغربة في الوطن الجديد الذي اختاره بنفسه، فكوّن حوله هالة من الانطوائية، وغرابة في المسلك، مغلفا ذلك بصمتِه وجمّ أدبه، الذي قابل به أهل القرية.

إنّ أدق ما يمكن وصفه لهذا المكان هو كونه المكان المستقرّ الذي عاشته الشخصية بحلم البقاء، لكنه في الوقت نفسه يعد امتدادًا للغربة الروحية التي ما فتئت تلازم البطل في حله وترحاله، فـ " كل مكان من هذه الأمكنة دلالة يحاكي شيئا ما...في الذات الاجتماعية، لتصبح مؤثرة وفاعلة، لا أماكن وعاء وأماكن اتكاء"[1] إضافة إلى ذلك، فإنها امتداد للصراع الحضاريّ بين شرقية البطل المأزومة، وسلطة الغرب المادية. وبين هذا الامتداد للغربة والصراع الحضاري تكمن فكرة الرحيل، **"ذلك النداء البعيد لا يزال يتردد في أذني، وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه...ولكن أشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي، ولا يمكن تجاهلها، واحسرتي إذا نشأ ولداي، أحدهما أو كلاهما، وفيهما جرثومة هذه العدوى، عدوى الرحيل"**[2].

وتنشأ فكرة الرحيل لدى "مصطفى سعيد" من فكرة أخرى معاضدة لها، تتمثل بالرفض لواقعه المعيش، وللمكان الذي يحتويه، فكشفه ديمقراطية الغرب الزائفة بتصويره الحرية الجنسية التي حاول أن يلهج بها عوضًا عن كبته الجنسيّ في بلده جعله يرفض التصالح مع واقعه المأزوم،

---

[1] النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص ٧١.

[2] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٧٠- ٧١.

فجاءت فكرة الرحيل لديه قسرية بإمضائه مدة العقوبة، ومن ثم ترحيله خارجًا، وكذا الحال في المكان المعيش في قريته المختارة، التي شكلت بؤرة اضطراب وجدانيّ بين حاضره المستقر، وماضيه المتذبذب المقهور، فتولدت لديه فكرة الرحيل، لكنها فكرة اختيارية كانت نتيجتها انتحاره غرقا في مياه النيل، ليتحلل في أرضه التي ولدته.

يمكن القول إذن إنّ المكان الذي تحرك البطل من خلاله اكتسب طابعًا مفهوميًا متغيرًا، ينشأ عن طريق ما يقدمه المكان للشخصية، وما تقدمه هي، فيبرز المكان الأصل الأموميّ ضبابيًا لا تكشف الشخصية خفاياه، ولا ترسم علاقاته من الداخل، ولا تغوص في جذوره، وإنما تكتفي بتبيان معالمه السطحية، وإضفاء طابع الغربة الاجتماعية التي ألمت بها.

ويأتي المكان محطة انتقالية توظف في ثناياه محمولات دلالية تجمع بين ألم الماضي وحلم المستقبل بكل تجلياته، فيكون المكان هنا إيذانا ببدء التجربة، وممارسة الواقع، ثم يتحول المكان في الغربة إلى مكان معادٍ يقف من الشخصية موقفا مناهضًا، فيظهر الأثر السلبيّ بين طرفي الصراع، وهنا تتسم الغربة في محور هذا الصراع بطابع حضاريّ وفكريّ، ومن هذه الفكرة جاءت معالجة الطيب صالح لتلك الرواية معالجة جديدة عميقة، "فضح من خلالها الحضارة الغربية السائرة نحو الانهيار، ورسم طريق بطله في ضرورة إلقاء قشور الثقافة الغربية، والإبقاء على جوهرها"[1]. ونلتقي بالمكان المعيش الذي ارتضاه البطل مستقرًا، إذ عانى غربة نفسية وجدانية، لم تساعده على البقاء، فآثر الرحيل والفناء المتمثل بالموت، ليكتسب المكان هنا ثنائية الإخصاب الرمزية من خلال توالد الأجيال الجديدة، وفناء الأجيال الحالية في تراب الوطن الذي حاول البطل أن يجد هويته فيه.

وإذا كانت رحلة "مصطفى سعيد" في المكان تأصيلا لمعنى الغربة بكل إيحاءاتها، فإنّ رحلة الراوي "محيميد" بين الجنوب والشمال تأصيل لفكرة الوطن/ الهوية، والارتباط الجذريّ والرحمي بموطن الميلاد. وهنا تظهر علاقة الشخصية بالمكان علاقة حيادية لمكان الغربة، ووجدانية لمكان الوطن، تختلف عن نظيرتها السابقة، فالمكان " الشمال" يمثل في ذهن الراوي وسيلة للانتفاع منه ماديًا وفكريًا، غير أن حلم العودة والاستقرار ظل مهيمنا عليه. ومن هنا تبدو المفارقة التي أقامها الراوي بين مكانين؛ الأول رحلة مؤقتة للمنفعة، والثاني رحلة دائمة للبقاء،

---

[1] ماضي، شكري عزيز (١٩٧٨)، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٨٧.

فتنبجس أصداء الماضي في قريته السودانية على حاضره في الغربة، وتعود ذاكرته لاستحضار مكنونات هذا المكان الأليفيّ من موجودات وتضاريس وأناس يرتبطون به ارتباطا جذريًا، **"ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زمانا في بلاد تموت من البرد حيتانها، تعودت أذناي أصواتهم، وألفت عيناي أشكالهم من كثرة ما فكرت فيهم في الغيبة"**[1].

تظهر العلاقة إذن بين المكانين تقابلية في ذهن الراوي، فإذا كانت طبوغرافية المكان البعيد الغريب لا تقف على قدم وساق مع نظيرتها في المكان الأليف، فإنّ حضور الشخصيات التي لها في نفس الراوي حميمية خاصة تعزز ارتباطه بالوطن نفسيًا، وإن كان في ظاهر الأمر بعيدًا عنه.

ولعل لارتباط سكان بلده في نفسه ارتباطا ظاهرًا السبب في توحيد رؤيته بأهل الإنجليز، فجاء الجنوب والشمال لديه وجهين لحقيقة واحدة، فالإنجليز كما قال عنهم **"مثلنا تماما، يتزوجون، ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون"**[2]. فهذا الرأي ينمّ عن حيادية مطلقة في علاقته بأهل الشمال، وموضوعية خالصة تجعل تجربته تختلف جذريًا عن تجربة "مصطفى سعيد" في علاقته بالمكان، وهنا يغدو الشمال الذي كان معاديًا، مكانا مسالمًا، وإذا زدنا على ذلك قلنا إنه المكان الذي يستثير في عاطفة الراوي مكامن الشوق، وحلم العودة المُلحّ إلى بلده، فيكون المكان الوطن هو الصورة الأساسية التي رسمها الراوي في مخيلته، وخط طريقه ليصل إليه.

وقد كشفت رحلة الراوي الداخلية عن هذا الارتباط الحميميّ بالمكان، فأسهم في نشاطات القرية، وانتقل بين عالم القرية وعالم المدينة ليفيد من مجال الفكر والعمل الميدانيّ، فأصبحت العلاقة بينه وبين المكان علاقة تبادلية، فبقدر ما يعطيه من فكر وأفعال يسبغ عليه المكان طابع المحلية والانتماء.

وخلاصة القول إنّ المكان الذي حمل هواجس الراوي بحلم العودة والاستقرار، والتفطن لواقعه، كشف في الوقت نفسه عن رفض صريح لعالم "مصطفى سعيد"، وهنا يأخذ المكان شكلا متحولا في إطار تحرك الشخصية الفاعلة فيه، وما تقدمه من دلالات وإيحاءات هي بمثابة خيوط خفية تربط بين عالم الشمال الممثل بأزمة المثقف المغترب، وعالم الجنوب المحمّل بحلم العودة والاستقرار.

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥.

[2] المصدر نفسه، ص ٧.

(١-٢) تقاطبات الأمكنة المفتوحة والمغلقة

(أ)الأمكنة المفتوحة

سنحاول في هذه الجزئية من الدراسة تلمّس جماليات الأمكنة المفتوحة بما تتميز به من انفتاح على العالم والموجودات من حولها، محاولين الكشف عن آفاقها المتعالية في تغليف البناء النصيّ بخصوصية وهوية متفردة تصب أثرها في الأنساق القصصية الأخرى التي ترتبط بها، وتنفعل معها انفعالا واضحًا. من هنا سنعرض للعالم القرويّ وأثره في حياة سكانه، وطبيعة علاقاتهم ببعضهم البعض، لنلج إلى استظهار الإيحاءات والرموز التي تفرزها الصحراء من حيث هي فضاء حرّ، يمارس فيه الإنسان أقصى حدود الحرية، ويندغم بمعطياته ويتكيف مع جوها ومناخها الخاص، وصولا إلى النهر الذي يفتح دلالات جديدة على وفق علاقة الإنسان به، وعلاقته في الوقت نفسه مع باقي الموجودات الحياتية التي تستقرّ في أعماقه.

القرية:

تشكل القرية فضاءً لا متناهيًا في بنية النص الروائيّ وبؤرة نصية ترتكز عليها باقي الموجودات الحسية، والأماكن الطبوغرافية ببنائيتها المتعالية التي تستطيع أن تجمع بين هيكلية البناء الماديّ، ورمزية الأيديولوجية الكامنة فيه والمميزة له. وصار من الأجدر الإشارة إلى أن الفضاء الدلاليّ لن يتحقق إذا جردناه من خيوطه التي تشدها في لحمة واحدة، ولن تحقق تمايزه أيضًا على المستوى الفنيّ بتجرّده من الحضور الإنسانيّ المستقر فيه. وإنما ستعتمد قراءتنا على الرؤية الشاملة لهذا المكون الفضائيّ الممثل بالقرية، باعتباره إطارًا يستوعب هندسة الأمكنة بتراتبها الحيزيّ، وتنظيمه لعلاقة الشخصية بالمكان.

ونظرتنا إلى القرية من حيث هي فضاء واسع تفضي بنا إلى القول بأن هذه البؤرة الفضائية ارتبطت بالدرجة الأولى بالمدلول الحضاري الذي يربط بين الشرق والغرب، فيتعدى المكان هنا مفهومه العادي، ليصبح في نظر المؤلف أمكنة " عن طريق الذكرى والحلم، ويلتحم المان ثانية في ذهن "مصطفى سعيد" والراوي بالمرأة، واتسب عنده في مواضع أخرى مفهوما حضاريا... وتبقى القرية في ل هذا هي المحور الأساسي، وهي نقطة الانطلاق وإليها العودة"[١].

لا غرو في أن الارتباط بالقرية ارتباط حميميّ بالأرض التي أنجبت أناسها، وجعلتهم يتحركون فوقها في حيواتهم، وأعمالهم، وعلاقاتهم، فشكلت هذه الولادة الطبيعية علاقة ألفة ودية، واندغاما جذريًا بالمكان المنتج لهم. وقد انعكس هذا الارتباط على أعمال الناس وأشغالهم، فباتت

---

[١] الصفار، فوزية (١٩٨٠)، **أزمة الأجيال العربية المعاصرة: دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، مطبعة الاتحاد العام التونسي، ص ٦٣.

زراعة الحقول في المقام الأول من اهتماماتهم، والقيام بأمرها شغلهم الشاغل، وغدا الاهتمام بالزراعة عصب الحياة الذي يقيم للقرية أودها، ويعينها على استمرارية الحياة، ومواصلة البناء. ولهذا السبب غدا الحقل - بما يثيره من امتدادات رمزية تتعلق بالخصب والحياة – المكان الذي يقضي فيه الإنسان جُل وقته في العمل الدؤوب المتواصل.

وانطلاقا من عمل الإنسان في الحقل القرويّ، ومعايشته له معايشة لازمة دائمة، فإننا نلمح في نصوص الطيب صالح بعضًا من لمحات إنسانية، وأحلام وردية ترتبط بذهن المشتغل فيه، فيرتبط جهد العمل بأمل الزواج والحبّ الذي بدا واضحًا في شخصية "الزين"، وتنقلاته الدائمة بين الحقول. فهو في حله وترحاله، وعطائه وغنائه، يثير شعورًا من الاستقرار المستحبّ الذي يهجس بمخيلته، فاشتغاله بالحقل يزداد كلما ارتبط بعلاقة جديدة بالمرأة التي يتمناها في حلمه، فتتضح هذه الثنائية القائمة لديه بين المرأة والمكان الذي يشغله، **"تجده في الحقل في منتصف النهار، محنيا على "طوريته" والعرق يتصبب من وجهه، وفجأة يكف عن الحفر، ويقول بأعلى صوته: أنا مكتول في حوش محجوب. وفي الحقول المجاورة يكف عشرات الناس عن حفر الأرض برهة حين يسمعون نداء الزين"**[١].

وبهذا الاندفاع الحميميّ الصادق للعمل في الحقل ينبثق شعور التوحد بين الإنسان الفلاح مع أرضه، فبقدر ما يقدمه لها من جهد واعتناء بقدر ما تعطيه من ثمارها وزرعها الشيء الوفير، وفي هذا الارتباط ما يميز أدب الطيب صالح بعامة " في إضفاء شيء من الطاقة الروحية على كل شيء، حتى على الأرض، وجعلها تتحول في رؤيتها وموقفها كما يتحول المريد، وحمل استعارة المرأة المشتهاة المشتهية على الأرض في كل طقوس التبرج والخصب"[٢].

إنّ الحضور النصيّ الكامل لرمزية الحقل، واشتغال الإنسان فيه، لا يقتصر على هذا البعد الإيحائيّ، وإنما يتعداه إلى كونه مكانا تتبادل فيه زيارات أهالي القرية، فالشغل الجادّ لا يحول دون توطيد العلاقات الاجتماعية بين السكان، بل يزيدها عمقا والتحامًا، ومثال ذلك زيارة الراوي "محيميد" لـ"مصطفى سعيد" في حقله، وهو منكب عليه، يحفره، ويزرع شجرة الليمون عليه، وفيه تطرح الزيارة موضوعًا أثار فكر الراوي وأدهشه عندما أراد أن يعرف حقيقة هذا الغريب الوافد، وكذا تطرح زيارة الراوي لـ"محجوب" في حقله مشكلة "ود الريس" وزواجه من "حسنة". ولعل ما يبرر هذه الزيارات في موقع العمل أهمية الموضوعات التي تلجأ إليها الشخصية، الأمر الذي يكشف في الوقت نفسه عن اعتباطية تفكير الشخصية القروية، وبساطتها، وعدم تقلدها أساليب المجاملات والرسميات التي يتداولها أهل المدن.

---

[١] عرس الزين، ص ١٦- ١٧.

[٢] السعافين، إبراهيم (٢٠٠٩)، من "عرس الزين" بدأ الطيب صالح، **أقلام جديدة**، (٢٧)، ص ١٠١.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاهتمام الغريزيّ بالحقل، جعل من ملاك الحقول في مجتمع القرية من أقوى الناس مركزًا، وأكثرهم نفوذا، فهم أصحاب الأمر والنهي، وهم أصحاب القرارات الصعبة التي تقف بإزائها القرارات راضخة مستسلمة، وقد بدا ذلك واضحًا في السلطة الفعلية التي شكلتها مجموعة "محجوب" و"عبد الحفيظ" و"الطاهر الرواسي" و"عبد الصمد" و"حمد ود الريس" و"أحمد إسماعيل" و"سعيد البوم"، وهؤلاء وإن كانوا مختلفين في الأطوار والأعمار، فإنّ عملهم في نطاق الحقل قد وحدهم، وجعل منهم فئة عليا في مجتمعهم، وهذا ما يؤكد حقيقة أن الحقل الذي يلتقي به ساكنوه يصبح بالنسبة لهم مركز قوة وجذب للعناصر الأخرى.

ويكشف الحضور النصيّ للقرية وعلاقة الإنسان بها عن كنه هذه العلاقة وطبيعتها، وهنا نلتقي بتفاوت هذه العلاقة وتباينها حسب الشخوص المنتمين إليها، فبينما غلب على بعضهم الهمّ الذاتيّ في ارتباطه بالأرض، غلب على بعضهم الآخر الهمّ الجماعيّ. ففي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" يستحضر الراوي "محيميد" رؤيته للمكان من حفريات ذاكرته الخاصة، ويسبغ على موجوداته، وجوانبه طابعًا فرديًا يرتبط به ويعود إليه، فتتأصل بينه وبين المكان أحادية العلاقة وجزئية النظرة. وقد انعكست هذه النظرة على واقعه المعيش في قريته المغمورة على ضفاف النيل، فشكل تذكره للمكان الحميميّ حلمًا رومانسيًا طالما هجس بخياله في غربته ووحدته: **" إنني أعرف هذه القرية شارعا شارعا، وبيتا بيتا، وأعرف أيضا القباب العشر وسط المقبرة في طرف الصحراء أعلى البلد، والقبور أيضا، أعرفها واحدا واحدا، زرتها مع أبي، وزرتها مع أمي، وزرتها مع جدي"**[١]. ويكشف هذا التصور المعرفيّ للمكان بحذافيره مسألة مهمة تتمثل في الحنين الحنين الكامن في نفس الراوي وهو حنين إلى مركز الطفولة، ومنبع الحب، والمكان بهندسته وثناياه، بصرف النظر عن ساكنيه، بل إنّ صورة أهل القرية لم تكن لتعلق في مخيلته علوق المكان في نفسه: **"لقد عشت أيضا معهم، ولكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم، ولا أكرههم، كنت أطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالي أينما التفت"**[٢]. ولعل السبب في التحام مخيلة الراوي بالمكان دون أهله مردّه إلى العلاقة التي ربطته بـ"مصطفى سعيد"، وتأثره بشخصيته الغريبة، ومحاولته اكتشاف مغاليق نفسه، للوصول إلى كبد الحقيقة في عالمه المجهول، الحقيقة التي جعلت الراوي يتأرجح بين كونه أكذوبة، أو حقيقة، جريًا وراء أكذوبة "مصطفى سعيد" والأجواء الأسطورية التي عاشها الراوي في كنفه.

وإذا كان هذا الهمّ الذاتيّ قد توطد في ألفة الراوي للمكان وحده، فإنه سرعان ما يتحول في رواية "بندر شاه" إلى همّ يدمج بين حميمية المكان، وأثرها في نفسه، وتلمس أثر ساكنيه في ذهنه،

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٢- ٥٣.

فيشكل رفضه الصريح للعيش في المدينة حلمًا مميزًا لاندغامه في أسر المكان القرويّ – على سلبياته ومعيقاته – وتفضيله بدائية القرية، وبساطتها، وخشونة عيشها على حاضر المدينة ورفاهيتها، وهذا النوع من الهمّ الذاتيّ / الجماعيّ تبدى في نفسه من خلال الحنين الداخليّ الذي ظهر في بلده، ولكن بتعدد فئاته وطبقاته، **"أدوني حقوقي، عاوز أروح لي أهلي دار جدي وأبوي. أزرع وأحرت زي بقية خلق الله، أشرب الموية من القلة، وآكل الكسرة بالويلة الخضراء من الجروف، أرقد على قفاي بالليل في حوش الديوان، أعاين السماء فوق صافية زي العجب...قلت لهم عاوز أعود للماضي، أيام كان الناس ناس، والزمان زمان"**[١].

يستدعي هذا التحول في نفس الراوي، تغيرًا وتحولا في علاقته بالشخوص أنفسهم، فإذا كانت العلاقة بينه وبين "مصطفى سعيد" في نص "موسم الهجرة إلى الشمال" قد أسبغت عليها طيفا من الذاتية، وقصورًا في الرؤية ، فإنّ تحرره من هذا الأسر العلائقي، وتقادم العمر عليه في نص "بندر شاه" جعله ينكفئ على بيئته المحلية بجزئياتها، ويوطد علاقته بأهل قريته، ويستشرف أحلامهم البسيطة بنوع من الحميمية، وتوحد النظرة، وتناظر الهدف.

ويتحول هذا الهمّ في رواية "مريود" إلى ذاتيّ محض، يستحضر من خلاله موجودات الطبيعة من غابة، ونخيل، ونهر في صورة ذكريات مفرحة أحيانا وحزينة أحيانا أخرى، يغلفها الزمان بسطوته، فتصبح مجرد حقيبة ذكريات تطفو على سطح مخيلته، فلا يرى منها إلا ما يعلق بذهنه، ويأسر روحه، وتتجمع في هذه الأمكنة / الذكرى صورة مَن أحبّ، كصورة الجد، وصورة "مريم"، والنخلة التي قضى معها أوقاتًا زاخرة بالحب والمناجاة، فشكلت هذه الموجودات بأكملها عصارة الحياة في قرية "ود حامد".

إنّ هذا التذبذب في تحولات الهمّ في نفس الراوي في رواية "بندر شاه"، يتحول في رواية "عرس الزين" إلى هم جماعيّ بامتياز، فقد تجاوزت القرية ذاتية الرؤية في فكر أصحابها، لتؤول بمجموعها إلى عنصر جماعيّ، يفضي بعضه إلى بعض، ويغدو النجاح والأمل معقودين على رؤية كلية شمولية، يتحد فيها الإنسان مع أخيه، ليرقى بمجتمعه. وقد بدا هذا الهمّ الجماعيّ واضحًا في فعل "الزين"، وفي تطلعاته وعلاقاته بمن حوله، إذ غدا بوقا ينادى به لزواج فتيات القرية، فيطغى شعور الجماعة على شعوره الذاتيّ في حلم الزواج، أو لنقل تمتزج هذه الأحلام الفردية في مخيلته مع حلم القرية بالأعراس، فبقدر ما يعطي من أحلامه تستقبل القرية عرسًا جديدًا يسهم في بثّ روح الحركة والحياة في عناصرها. ولا يقتصر فعل "الزين" على هذا الأمر، بل إننا نجد تلك الروح الإنسانية العالية التي تظهر في معاونته الضعفاء من أهل القرية، أمثال "عشمانة

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٨٤- ٨٥.

الطرشاء"، و"موسى الأعرج"، و"بخيت" الذي ولد مشوهًا، فيظهر هذا العطف الإنسانيّ الذي انبثق عن ابن القرية إلى أهله مغلفا بكل مشاعر الحبّ والودّ والوئام. ولنا أن نمثل على هذا الهمّ الجماعيّ في مساعدة "الزين" لـ"موسى الأعرج": **"عطف الزين على هذا الرجل، وبنى له بيتا من جريد النخل، وأعطاه معزة ملبنة، كان يأتيه في الصباح، فيسأله كيف بات ليله، ويأتيه بعد غروب الشمس، مالئا جيوبه بالتمر، وثوبه منتفخ بالطعام، فيلقيه بين يديه، وأحيانا يجيء ومعه وقية شاي، أو رطل سكر، أو شيء من البن"**[١]. ويفصح اندغام القرية بروح الجماعة، ومحاولة معالجة أفراد القرية مشكلاتهم بأنفسهم عن صورة رائقة عن المكان الذي يضمهم في فضائه الواسع، بالإضافة إلى ما يقدمه من رسالة سامية يدعو فيها إلى "المحبة والتسامح والتعاطف بين المتنافرين من الناس الذين تربطهم أرض القرية، وتفرقهم متطلبات العيش، واختلاف الأمزجة، والمصالح وخلافه"[٢]. وهي دعوة كذلك إلى التسامح في الأفكار، وتقبل سلوك الآخر عن صدر رحب، وإنكار الذات، وتفهم مختلف الأمزجة والطباع، ونقض التعصب الكريه بين الناس.

ويشهد الفضاء المفتوح للقرية مركزا لاجتماعات أهلها، وأصحاب النفوذ فيها، وتسجل أهم الأحداث التي خاضها ساكنوها في تراضيهم وتعاركهم، وبذا يندغم المكان بروح العمل لأصحابه، وينصهر معهم في تشكيلة فارقة. وقد مثلت بقعة الرمل أمام دكان "سعيد القانوني" التي ينعكس عليها ضوء القمر ليلا بؤرة مناقشة، واستمرار الجدال بين "محجوب" وشلته، ففيها تطرح موضوعات تهمّ القرية، وفيها يزداد ارتباط الإنسان بأرضه، ولا يقتصر الأمر عند ذلك الحدّ، وإنما شهدت هذه البقعة الرملية حدثا جسيمًا كان له أثره الذي ترددت أصداؤه في نواحي القرية جميعها، وهو حدث عراك "الزين" مع "سيف الدين"، وما كان من تدخل الشيخ الصوفيّ "الحنين"؛ للإصلاح بينهما، فشكلت هذه البؤرة المكانية حلقة صراع دمويّ كاد أن يودي بحياة "سيف الدين"، وفي الوقت نفسه شكلت موئلا لتصافي النفوس، وتصالح الخصمين، لتكون فاتحة لاستمرارية عهد السلام والأمان.

وللأشجار السامقة في فضاء القرية دور واضح في صهر الإنسان بالمكان الذي يحويه، فإذا كان ارتباط الإنسان / الفرد بالشجرة يؤصل تجذره فيها، ومن ثم في أرضه، فإنّ نشاط الإنسان بمجتمعه تحت ظل هذه الشجرة يعزز فرضية الوعي الجماعيّ للأرض، ففي اجتماع أهالي القرية تحت شجرة السيال الكبيرة وسط البلد، لانتخاب "الطريفي" زعيمًا جديدًا لهم في

---

[١] عرس الزين، ص ٢٧.

[٢] أحمد، عثمان حسن (١٩٧٦)، القرية في عرس الزين هي السودان بقبائله المتنافرة، من كتاب: **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: دار العودة، ص ١٨٦- ١٨٧.

القرية خير مثال على ذلك[١]. ولا غرو في أنّ اختيار مثل هذا المكان الجغرافيّ الطبيعيّ لا يؤصّل ارتباط الإنسان بأرضه فحسبُ، وإنما يفعل دور الطبيعة، لتغذي قيمة الفعل الإنسانيّ، وتشهد مكنوناتها بمعطيات الحضارة الإنسانية، فكأن المكان في هذه الحال عنصر حياتيّ مؤنسن ينسجم مع قيم الإنسان وأفعاله.

وتؤكد فكرة القرية - بوصفها فضاءً منفتحًا - ثنائية الثبات والتحول، التي تنطلق من كون المكان الطبيعيّ الذي تحتضنه القرية إطارًا ثابتا غير قابل للتغيير، ولا يتحول بفعل الزمن، بينما يستدعي تفاعل الشخصيات، وحركات الدخول والخروج من وإلى القرية تحولا في السلوك والقيمة، والوضع الاجتماعيّ. ونلتقي بأول مثال على هذه الثنائية في التحول الذي حدث لشخصية "سعيد البوم"، فقد أفصح المكان عن معطيات فكرية وسلوكية لتلك الشخصية، كما يبدو التأثير الفاعل للمكان على هذه الشخصية، وما أحدثه فيها من سلوك دائم وعمل دؤوب في الحقل، فكان يجمع الحطب، ويخدم في البيوت، ويدخر نقوده عند الناظر، هادفًا من وراء ذلك الزواج من ابنته – الناظر- كما شهد هذا التحول في سلوك "سعيد البوم" بزواجه من هذه الفتاة تحولا في الوظيفة والمسمّى، فقد جاء اسم "سعيد عشا البايتات" بديلا عن "سعيد البوم"، ليشهد على هذا التحول الجذريّ في وظيفته أيضًا من خادم في المنازل، إلى مؤذن في الجامع، وأمين صندوق الجمعية في القرية.

ويفترض هذا التحول في شخصية "سعيد البوم" تحولا آخر في القيمة الاجتماعية التي حاز عليها، وقد بدا ذلك في استعلائه على الناظر نفسه، بعد أن كان مستخدَمًا في حقله، ويأتي النموذج الآتي شاهدًا على تحول فكر هذه الشخصية وفي سلوكها ونظرتها: **"ناظر شنو؟ أنا فاضي في الناظر، ولا حتى في العمدة، أنا عندي القروش، عليّ الحرام في اليوم العلينا دا أن درت بت العمدة آخدها"**[٢].

ومع حركة التحول هذه نستدعي مثالا آخر يرتهن فيه المكان الطبيعي بثبات القرية، وينبثق عنصر التغيير في تحول الأحداث في وتيرة تنازلية تختلف عن سابقتها، بمعنى آخر إذا كانت بؤرة المكان تقدم تغييرًا تصاعديًا ارتقت فيه الشخصية بأحوالها، فإنها هنا تنحدر أسفل هرمية السلطة بفقدان القيمة الاجتماعية، وضياع المركز. وهذا ما تحقق بالمركز الاجتماعيّ السلطويّ الذي حظي به "محجوب"، كونه اليد الفاعلة العليا في نصّ "عرس الزين"، لكنه سرعان ما ينحدر إلى فقدان تلك السلطة في نصّ "بندر شاه" مع ظهور أولاد بكري و"الطريفي" خاصّة، وتسلُم الأخير السيادة عنه في القرية: **"تحت السيالة الكبيرة، وسط البلد، نص النهار، محجوب انهزم،**

---

[١] ينظر: بندر شاه – ضو البيت، ص ٩٣.

[٢] بندر شاه – ضو البيت، ص ٣٣.

محجوب النمر هزمته الضباع، أطفال وصعاليك وبنات فارغات وحوش، انتخبوا الطريفي ولد بكري رئيس"[١]، وبذلك يستقيم الأمر على أنّ تحولات القرية تنبع من علاقة الشخوص بعضهم ببعض، واستمرار الجدل والتنازع على ملكية الأرض، أو الفوز بقيمة اجتماعية تفرضها الشخصية ذاتها في ارتباطها الدائم بالمكان الذي هو أساس النزاع، واستقطاب المحاور المتنافرة سلوكا وفكرًا.

تثير ثنائية الثابت والمتحول في المكان الطبيعيّ جدلية الانتصار والهزيمة، أو الربح والخسارة، وتنبثق هذه الثنائية بفعل عامل الزمن الذي يحتجب عن مدّ تأثيره الفاعليّ في المكان الطبيعيّ، ليبقى شاهدًا على مرّ الأجيال بأفعال أبنائها، بينما يصبّ تأثيره على حركة الشخوص في المكان، وعلى تسارع الأحداث المستجدة فيه. فيشكل الزمن في هذه الحال عنصرًا فاعلا في بنية المكان، من خلال حركته المنتظمة، وعلاقته بباقي الأنساق القصصية الأخرى.

ولا يغفل الكاتب عمّا للمكان الطبيعيّ من أثر في مشاركة القرية حالات انفعالها، وصخبها، ولا سيّما إذا ما ألمّ بها حدث جسيم ، فقد أسهمت الرياح ومكونات الطبيعة الأخرى بإضفاء أجواء أسطورية على المكان، وذلك من خلال تصويره حدث مقتل "بندر شاه" وحفيده "مريود": **"كانت الرياح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر ونار، كانت العفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر، من الحقول والرمال وشعاب الجبال، من تحت أظلف البقر، ومن منعطفات الدروب، تولول هب هد رب دن ند نار دار آه ها، ثم تتكشف الضوضاء في كلمة واحدة، بندر شاه"**[٢]. ولا شك في أنّ المشاركة الانفعالية للمكان وموجوداته الطبيعية في أحداث القرية يكشف عن اندغام أكيد للقرية في تلك البيئة الجغرافية، وفي الوقت نفسه يفسر مدى الحميمية والتقارب الروحيّ للمكان مع ساكنيه، الأمر الذي جعل من هذا المكان المفتوح طابعًا مميزًا مؤنسًا بروح الحياة، وعبق التاريخ.

بقي أن نشير إلى أنّ القرية باعتبارها فضاءً منفتحًا ، ينطبق عليها وصف المكان الإقليميّ الذي يُحدّ عن باقي الأقاليم الأخرى بتضاريسه وطبيعته الجغرافية وحياة سكانه، وهنا ينغلق على نفسه باحتوائه على موجودات الحياة التي تميزه من غيره. ولا بد لهذا الإقليم أن يعتوره مظهر من مظاهر التحسين والتجديد، وقد تمّ ذلك بفعل الإنجاز الذي حققه الإنسان في هذا الإقليم، واعتنائه به، فغدا مكانًا قابلا لاستيعاب معطيات الحضارة . غير أنّ اللافت للنظر أن مظاهر التحسين لم تصطنعها الأيدي العاملة من داخل البلد، بقدر ما هي أيدٍ لم تترسّخ جذورها في المكان، وإنما عاشت في كنفه. بمعنى آخر إن التحسين الذي نتحدث عنه هنا لم يكن الفضل فيه لأهل البلد

---

[١] بندر شاه – ضو البيت، ص ٤٥- ٤٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣.

الأصلاء المنتمين قلبًا وقالبًا إليه، وإنما يعود الفضل في هذا البناء لسكان القرية الذين وفدوا عليها من الخارج، أو ما طالته يد الحكومة لتدخل فيها ما شاءت من تعديلات.

ولعل في الأمثلة التي سنوردها ما يغني عن مزيد من الشرح والإبانة، فالتحسين الذي قدمه "مصطفى سعيد" لأهل القرية بعد إقامته في تلك القرية الغريبة التي لا يدري عنها شيئا سوى أنها قرية من قرى السودان المغمورة، وكانت للعلاقة الودية التي أنشأها مع معظم أهلها الأثر في قيامه بعدد من الإصلاحات، وما أشار إليه من أفكار جديدة ترقى بمستواها، وتحسن أوضاعها الاقتصادية والزراعية، ومنها أيضا إرشاداته في شؤون التجارة، وتنظيمه المشروع الزراعيّ الذي استغل أرباحه بعد ذلك في إقامة طاحونة للدقيق، كما أنه وفر على أهل بلده مالا كثيرًا بدعمه إنشاء دكان تعاونيّ ليسهل على أهالي القرية استقبال البضائع يوميًا من الخرطوم وأم درمان دون أن يكلفهم ذلك مشقة الجهد في السفر أو الإنفاق الماليّ لها[١]. فتلك الأفعال التي قام بها شخص غريب عن القرية تفرض وجود ميزان عادل من قبل ردّ فعل الأهالي له، لكن المفارقة تكمن في رفض بعض الأهالي تزعم "مصطفى سعيد" السيادة في هذا البلد، فتنفرط هذه العلاقة بينه وبين المكان بمحاولة شروعه في الانتحار.

ونجد فعلا مشابهًا ينطبق على عمل "ضو البيت" – هذا الضيف الجديد – في حقله الذي وهبه له أهل القرية، فقد اهتم بزرع محاصيل الشتاء صيفا وشتاءً، وجلب شتل النخل أشكالا وألوانًا من مختلف الأماكن، وعلم الأهل زراعة التنباك، والبرتقال والموز، وكان يسافر دومًا على الجمال ليعود محملا بتجارة الثياب والعطور وألوان من الأواني والمآكل والمشارب التي لم يكن لقرية "ود حامد" علم بها[٢]، وبذا أغنى ضو البيت المكان بروح التجديد، ومستحدث المهن، فأسهم في تخصيب أرضه بزرع وفير، ونشط الناحيتين الاقتصادية والتجارية. وعلى الرغم من هذه الإنجازات التي تُعدّ بصمة واضحة في تاريخ القرية، إلا أنّ المصير الذي آل إليه "ضو البيت" هو الفناء والموت؛ لأنه الغريب الوافد الذي لم يتجذر أصله في تراب القرية وأصالتها. ويترسخ فعل الحكومة متمثلا بمجموعة من الإنجازات في رفد القرية بمشروعات ترقى بالنواحي الاقتصادية، والزراعية، والصحية، والتعليمية، فيكون لدور الحكومة أثر واضح في توفير سبل العيش ورفاهية الحياة على أرض "ود حامد".

وتقدم الأمثلة السابقة معادلة غير متكافئة، وعلاقة غير سوية تنبثق من أسلوب الفعل وردّ الفعل، إذ يكمن الفعل في مشروع الإنسان تجاه المكان، ويكمن ردّ الفعل من المكان وأصحابه الأصلاء الذين يواجهونه، إما برفض صريح مباشر أو غير مباشر، أو بقلق ممزوج بالتوجس

[١] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠٤.

[٢] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ١٣٤.

والخيفة، وقد ظهر الرفض الصريح المباشر من أهالي القرية لتولي "مصطفى سعيد" زعامتهم، فتحققت نتيجة لذلك إرادته الواعية باختياره الموت، وظهر الرفض غير المباشر من المكان الطبيعي لـ"ضو البيت"، فتحققت إرادة المكان بصهر الغريب في أرجائه، وبقي دور الحكومة الذي وُوجه برفض مبطن يستنكر أفعالها في أرض القرية، ظنا منهم بتدخل أيادٍ غريبة تشوه طابع البلد ومحليته المميزة له، وهذا يؤكد لنا حقيقة مؤدّاها أنّ المكان الطبيعيّ أو فضاء القرية الواسع، لا يتخلق ولا يقوم إلا بأهله وبأبنائه، ولا تتحقق تطلعات القرية نحو البناء للمستقبل إلا بجهود جماعية جبارة، تملك السيطرة والقرار، لا برغبة أشخاص فرادى مجردين من السلطة، ونفوذ الكلمة.

ونلتقي أخيرا بأزمة المكان المعيش في القرية، التي تتضح بمقابلته بضدّه؛ أي فضاء المدينة، باعتباره نقيضًا له في الحضارة، وتوافر متطلبات العيش، ورغد الحياة ورفاهيتها، فيظهر في القرية تخلف الأهل في التفكير، وبساطة حياتهم المعيشية، وتدني أحوالهم الاقتصادية والصحية، ولا عجب في أن تنال الموازنة بين مكانين مختلفين - طبيعة وحضارة- أهمية بارزة في الروايات، ولا سيّما إذا امتدّ ذلك إلى طريقة تفكير الشخصيات، ونظرتها للمكان الذي تعيش فيه قياسًا بالأمكنة الأخرى، فجاءت القرية بطبيعتها ومعطياتها المركز الذي ولد سلسلة من المتوازيات والمتقابلات في رصد طبيعتها مقارنة بغيرها، وهذه الموازنة تؤكد فقدان القرية حقها في التقدم والتطور البنائيّ على أرضيتها، ممّا جعلها العامل الأضعف بيئيًا في تعامل الشخصية معها، ونشهد على ذلك بمثال يؤكد أحقية انتزاع البندر[١] مكانًا مفتوحًا جدارة السكن والعيش في مقابل القرية، من خلال حديث "مريم" مع الراوي: **"نسكن البندر، سامع؟ البندر. الموية بالأنابيب والنور بالكهرباء، والسفر سكة حديد، فاهم؟ اتمبيلات وتطورات، اسبتاليات، ومدارس، وحاجات، وحاجات، البندر، فاهم؟ الله يلعن ود حامد، بحم ورماد، فيها المرض والموت ووجع الراس، أولادنا كلهم يطلعوا أفندية، فاهم؟ زراعة أبدا، وحياة محجوب أخوي زراعة ما نزرعها أبدا"**[٢].

تنكفئ هذه العلاقة غير المتكافئة على نواحي الحياة الداخلية المعيشية لسكان القرية، وتنبع الحاجة الماسة لتطوير مناحي الحياة بعامة، لتنهض حياة القرية على قدم وساق مع حياة المدينة التي لا يشوبها – في ظاهر الأمر – أيّ شائبة. من جهة أخرى تنبع خطورة هذه المقارنة إذا ما تلمسنا أحوال المدينة مقابل تخلف القرية، حيث تعد المدينة مركزا للانفتاح على العالم الخارجيّ، وبؤرة للإصلاح الحقيقيّ بعد زوال الاستعمار. ولكن الأزمة هنا تكمن في تحول رؤساء البلد

---

[١] البندر: مرسى السفن في الميناء، ويطلق الآن على البلد الكبير، يتبعه بعض القرى، ينظر: الوسيط،، ص ٧١.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ٦٦.

وزعمائه إلى الجانب الماديّ في رفاهية الحياة، وبطرها، دون الالتفات إلى التطور التقني والتكنولوجي للمدينة، ويظهر ذلك من خلال وصف الراوي لسادة أفريقيا الجدد، ومظاهر الأبهة والفخامة التي تحيط بهم، فيعظم الخطر، ويستفحل أمره، إذ إنه يبشر بولادة طبقة جديدة لا تواكب معطيات المدينة المتجددة، ولا تلتفت لأزمة القرية بنواحي ضعفها، **"إننا إذا لم نجتث هذا الداء من جذوره، تكونت عندنا طبقة برجوازية لا تمت إلى واقع حياتنا بصلة، وهي أشد خطرا على مستقبل أفريقيا من الاستعمار نفسه"**[١].

وتقيم هذه الموازنة بين القرية والمدينة عدة تناقضات تشي بتخلف الحياة القروية في مقابل تطور حياة المدينة، كما أنها توحي بمدى فساد السلطة الحاكمة في المدينة وعفونتها، في مقابل بساطة الزعامة في القرية، وسذاجتها. وفي إطار هذه الموازنة نستشف جماليات المكان الطبيعي بطهارة أرضه، وطيب منبعه، وأصالة أهله، حتى في تصوير مظاهر قبحه، فإنه يرتد لفعل الإنسان فيه، وقدرته على تحويل جوانب السوء إلى عوالم ندية معطاءة ناطقة بالخير والأمل.

ويفصح البناء النصيّ لفضاء القرية عن مجموعة من التقابلات والتناقضات التي تتوالد على أرضية المكان، باعتبارها مجالا يستوعب حركة الشخصيات، وتفاعلها مع باقي جزئياته، وهذا التصوير العامّ للقرية لا يقدم صورة نابضة بالحياة للعالم الذي يستبطنه فضاء الأمكنة فحسبُ، وإنما يحقق بتلازمية أنسقته وتعاضدها الفاعلية النصية لبنية المكان الروائيّ.

النهـر:

يكتسب النهر مفهومًا خاصًا باعتباره مكانا حيويًا يمور بالحركة والنشاط، ويغذي ما حوله بفيض عطائه، فتنبت الأراضي، وتثمر الحقول، فهوعصب الحياة والنماء، وموئل المسافرين في غدواتهم وروحاتهم، ولذا كان توظيفه لا يخلو من أهمية واعتبار في نصوص الطيب صالح الروائية، حتى غدا ظاهرة تستحق الذكر والدراسة.

فالنهر من وجهة نظر الراوي "محيميد" منبع ثريّ من منابع الطفولة التي اختزلها في ذاكرته الثرة، وهو الحلم الذي سيطر على مخيلته، فاتحًا بذلك آفاقا لا حدود لها في عقله الواعي، مختزنًا في جذع شجرة الطلح القابعة على ضفة النهر حيوات الناس، وحركاتهم وتنقلاتهم، راصدًا أعمالهم اليومية التي ينهضون بها في حقولهم، وهو فوق هذا وذاك يتتبع حركة البواخر الصاعدة،

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٢١.

والنازلة من مكانه تحت الشجرة، ليشهد بذلك التصور تطور بلاده في نشاطه الدائب، ويعيد في شريط ذكرياته مراحل تقدم بلاده على ضفة النهر.

ويلتقط الراوي كذلك صور الماضي في هذا النهر من خلال ضحك الأصدقاء، ولهوهم، ومحاولاتهم السباحة في مياهه، ليصلوا إلى شاطئه بأمان، ونرصد أول مثال يوضح مدى الانسجام الروحي مع الجد الذي عدّه الأثير لنفسه، فيستحضر مشهد ذهابه معه إلى النهر، بغية تعليمه السباحة: **"لم تكن سنّه تزيد عن السابعة يوم ألقاه جده في ماء النهر، يعلمه السباحة، أخذ يضرب يديه ورجليه في الماء على غير هدى، والجد على مبعدة منه، يناديه بصوت فيه قسوة: اسبح، اسبح"**[1].

يستحضر الفعل الذي قام به الراوي فعلا آخر يتمثل بمقدرته على السباحة في (الدوامة)، وهي أكثر خطرًا؛ لأنها ملتقى تيارات رهيبة، وعلى الرغم من هذا الخطر يتفوق الراوي على جده، ويقطع المسافة كلها من الجنوب إلى الشمال بنجاح. وتستدعي هذه الصورة اللصيقة بالمكان صورة أخرى يلتقطها الراوي من ماضيه، هي مشهد سباحته مع "مريم" في النيل، وتكمن أهمية النهر هنا باعتباره ملاذا روحيًا للراوي يستريح فيه من عناء يوم شاق، ليحظى بغفوة لذيذة في رحاب الماء مع مَن يحب.

وتذكر هذه الصورة الرائقة للنهر بصورة أخرى تشكل نموذجًا للعب الرجال، ونشاطهم في مياه النهر، فيغدو الجهل بالسباحة دافعًا لإنقاذ الآخر، فكان لمشهد "محجوب" بمحاولته الغطس والسباحة، ومشهد أصحابه من حوله الأثر في إضفاء ألفة ندية لعمر الصداقة والمحبة.

فصورة النهر كما تبدت في الأمثلة السابقة تضعنا في حضور دائم أمام رمز من رموز الالتقاء الجسديّ والروحيّ للأصدقاء والأحباء، كما أنها تشكل بحكم دورها الوظيفيّ في الاتصال، فاعلية نصية ترتبط بها باقي الأنساق المكانية الأخرى، فتغدو المحرك لها، والفاعل فيها، وعاملا مهمًا في تعلق الإنسان بأرضه، لتستمر بذلك دافعية الخصب وحلم البقاء.

ويأتي استحضار صورة النهر في الأمثلة السابقة على صورة تداعيات شكلية لتوضيح أثره في الذاكرة، وهذه التداعيات ترتبط أساسًا بفاعلية الشخصية، ومدى اندغامها بحركية النهر المستمرة، فتتتابع هذه الصورة الاستذكارية من حلم الأنا في علاقتها بالمكان، إلى حلم الجماعة في علاقة الأنا بالآخر.

وإذا كان النهر يفترض استبطانا لذاكرة الشخصية لمنابع طفولتها، فإنه في حقيقة الأمر يفضي إلى حوارات متبادلة بين أشخاص عدة، فيكون بذلك ملتقى لأحاديث وموضوعات شتى،

---

[1] بندر شاه – مريود، ص ١٨.

تحييها الشخصيات، وبذلك يسهم النهر باعتباره مكونا مفتوحًا متحركا في إغناء البنية النصية للروايات بمشاهد فعالة، وأحداث تغني الخطاب السرديّ. ويشهد على ذلك الحوار الذي دار بين "الطاهر ود الرواس" والراوي "محيميد" أمام ضفة النهر، حيث تنشط فيه مخيلة الشخصية بغية استذكار أحداث مضت وامتدت عبر سنوات طويلة، لتستدعيها في حاضرها السرديّ، الأمر الذي يقدم توضيحًا شاملا لتلك الشخصية المتحدثة. وقد اكتسب هذا الحوار خاصية سردية مهمة في كونه يفعّل دور النهر في نطاق حديث الشخصية ومناجاتها وخواطرها، وبدا ذلك واضحًا في الحوار الذي أقامه "الطاهر ود الرواس" مع الراوي، وهو حوار أحاديّ الجانب – على سبيل الافتراض – إذ إنه يكشف عن سلوك الشخصية، وطريقة تفكيرها في محاولتها أداء وظيفتها في الصيد:

"– آه، بنية العفاريت، أمها ساكنة وسط البحر، هناك جوه، أبدا ما بتطلع، بس مره، مره تشوف حركة الموج فوقها.

- **وأبوها؟**
- **أبوها أظنه عرس له وحدة تانية قبلي.**
- **والأخوان؟**
- **الأخوان والأخوات السافر قبلي والسافر بحري، أختا ليها قلبت كم مركب ورا على بحري.**
- **وهي المقعدها شنو؟**
- **العلم عند الله، يمكن منتظرة أجلها، منتظرة تاخد تارها مني، لكن بت الحرام أظن أجلها تم الليلة"**[1].

ويؤكد مثل هذا الحوار الصامت فكرة التعالق الشديد الذي تكنه الشخصية إزاء النهر، كاشفة عن تلك الألفة المستمدة من الارتباط الحسيّ بالأرض، فيكتسب النهر خاصية التأثير المباشر في حياة أهل الريف ومعاشهم. ثم ينتقل الراوي إلى فكرة التمايز النوعي بين السمكة – العنصر الحيّ البحريّ في النهر، والإنسان – العنصر الحيّ العاقل في الأرض، من أجل إسباغ الصفة الإنسانية الحية على السمكة، وذلك عبر تأكيد فكرة الرابطة الأسرية التي تتميز بها السمكة باعتبارها رمزا يستبطن رابطة الإنسان بالآخرين، ولا ينحو هذا الإسقاط بمجمله نحو تأصيل النزعة الذاتية باندفاعاتها العاطفية، أو خوالجها النفسية، وإنما يذهب أبعد من ذلك حيث يؤصل فكرة العلاقة الكلية بين الفرد والآخرين في حمله هموم الجماعة بأوج قوتها، وأبهى صورها.

---

[1] بندر شاه – مريود، ص ٣٥.

وتبدو القيمة العظمى التي يشكلها النيل باعتباره رمزا طبيعيًا يرمز إلى الخصب، ومعلمًا واضحًا في حياة القرية بخاصة، وأرض السودان بعامة وسيلة في يد الشخصية الروائية للتأثير والسيطرة على الآخرين، فنشهد في حوار "مصطفى سعيد" مع "إيزابيلا سيمور" ملمحًا من ملامح التأثير في المرأة الأجنبية، بجعل النيل مادة مثيرة للانفعال، وشحذ الخيال، وإثارة الإعجاب، وما هذا العامل سوى وسيلة من وسائل إغراء المرأة، لتؤكد اقترابها من الرجل الشرقيّ، واكتشاف المجهول في نفسه، وفي الوقت عينه يُعدّ صيدًا ثمينا في يد الرجل يستغله لتحقيق هدفه المنشود، **"الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك، النيل، ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة، المدينة قد تحولت إلى امرأة، وما هو إلا يوم أو أسبوع، حتى أضرب خيمتي، وأغرس وتدي في قمة الجبل"**[1]. فهذا الدور الذي يؤديه النهر كما نرى في المثال السابق يساعد في تعاضد الأنساق القصصية، وينشط الفعالية النصية التي حققتها علاقة الشرق بالغرب، أو بمعنى أدق منحى الشمال وغموضه، مع أصالة الجنوب وحيويته، ويستثير نظرة المرأة الأجنبية المتعالية للخوض في تجربة اكتشاف عالم الجنوب، وتحمل مسؤولية هذه المغامرة المثيرة بكل أبعادها ودهاليزها الغامضة.

وإذا عدنا إلى الدائرة التي يكتسب فيها النهر أهمية في الداخل السودانيّ، سنلحظ أنه يحظى بوصف هندسيّ وحيويّ لموجوداته، وتأثيراته، وارتباطه بالمواسم ارتباطا لازمًا. وقد اغتنت رواية "عرس الزين" بهذا الوصف الطبيعيّ للنهر، وهو وصف تمهيديّ لحوادث لاحقة تحيط بالشخصيات، ويظهر أن هذا الوصف التمهيديّ له ارتباط بتلك الأحداث، وبذا لم ينفرد هذا الوصف بحيّز منفصل في الرواية، وإنما جاء توظيفه مندغمًا بسيرورة الأحداث، ونسقية الخطاب السرديّ، كما جاء دوره دافعًا ومثيرًا لتحركات الشخصيات وأفعالها في البيئة الجغرافية، **"ينتفخ صدر النيل كما يمتلئ صدر الرجل بالغيظ، ويسيل الماء على الضفتين، فيغطي الأرض المزروعة، حتى يصل إلى حافة الصحراء عند أسفل البيوت... وفي الليالي المقمرة، حين يستدير وجه القمر يتحول الماء إلى مرآة ضخمة مضيئة تتحرك فوق صفحتها ظلال النخل وأغصان الشجر... فإذا أقيم حفل عرس على بعد ميلين تسمع زغاريده، ودق طبوله... ويتنفس النيل الصعداء، وتستيقظ ذات يوم فإذا صدر النيل قد هبط، وإذا الماء قد انحسر عن الجانبين، يستقر في مجرى واحد كبير يمتد شرقا وغربا"**[2].

---

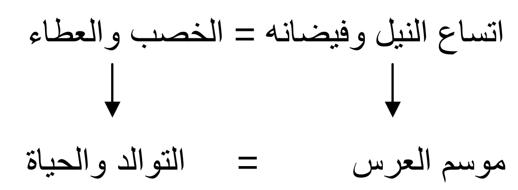
[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤٣.

[2] عرس الزين، ص ٣٣- ٣٤.

يشير النص السابق إلى الدورة الموسمية التي يسير فيها النهر، وهي بمثابة حركة دائرية يلتزم فيها النهر بمساره الدائم، وتتمثل هذه الحركة في ما يأتي:

- امتلاء مجرى النهر بما يشبه حركة المدّ.
- فيضان النيل ليسقي المزروعات من حوله حتى يصل إلى الصحراء.
- تعلق موسم العرس بفيضان النيل وعطائه.
- تراجع مياه النهر بما يشبه حركة الجزر.
- استمرار سير الماء وامتداده شرقا وغربًا.

تعكس هذه الدورة المنتظمة لسير النيل بعدًا إيجابيًا يتمثل في فيضانه الذي يزخر بعطاء وفير، يَنتج عنه حصاد وفير، وفي هذا الخصب الطبيعيّ الذي يسببه الفيضان تمور البلاد بحالة من الاندفاع والنشاط الهائل تبركا بهذا العطاء، فتكافئ نفسها بحفل عرس صاخب يشارك فيه أهل القرية جميعًا، وهنا تأتي الدلالة المتضمنة لتوظيف النهر توظيفا كاشفا عن ارتباطه بعنصر الحياة والنماء في ما يشبه المعادلة الآتية:



وهذه الدورة الحياتية لمجرى النهر في ارتباطها بفكرة العمل والحياة والإخصاب هي الفكرة التي استحوذت على رواية "عرس الزين" خاصة، ولعل كثرة الحديث عن مواسم الأعراس، وأعمال أهالي القرية اليومية مردّه الأساسي إلى هذا العنصر الطبيعيّ النابض بالحياة.

ونحن في تسليطنا الضوء على قيمة النهر بالنسبة إلى أهله، إنما انطلقنا إلى تصوير دلالته الوظيفية، باعتباره مكانًا للسقيا والاجتماعات، ورصد أعمال الإنسان اليومية، بتتبع أحواله النفسية والسلوكية، وتحديد علاقته بالنهر. غير أننا في هذا السياق سنتجه إلى تحديد الدلالة الرمزية – إن صح التعبير- للنهر، لا باعتباره حلقة وصل بين الشمال والجنوب، بل باعتباره حلقة وصل بين حضارتين متناقضتين في الفكر والسلوك، فالنهر **"قد يعترضه جبل، فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكنه إن عاجلا أو آجلا يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال"**[1]. فالنتيجة الحتمية التي أدركها الراوي في علاقته بـ"مصطفى سعيد" تفترض احتمالات شتى، إذ إنها تقرّر المقاصد من حركة النهر شمالا وجنوبًا. فهل يسعى الراوي هنا إلى

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٧٣.

تأكيد حقيقة جريان النهر بسيره الطبيعيّ بين الشمال والجنوب، ليستقرّ في الشمال؟ أم أنه يفتح آفاقا ورحابًا واسعة من التأويل والتحليل، ليشير بذلك إلى حضارتين بينهما بونٌ شاسع في المسافة والأسلوب. والنيل هو النهر الوحيد الذي يربط بينهما بوحي امتداده الطبيعي، أو على الأقل لنقل: إنّ وضعه الطبيعيّ في مجراه يسهل عملية الوصول إلى حضارة الآخر، وخوض تجربته، ومن ثم العودة إلى أصل المنبت متبادلا التأثر والتأثير.

وتُفضي هذه الرمزية للنهر إلى فرضية أخرى اعتمدناها في علاقة النهر بالإنسان، وهي جدلية الحياة والموت، فعلى الرغم من وفرة عطاء النهر إلا أنه ضنينٌ على البعض، حيث ينتهي بهم إلى الهلاك، وهنا تبدو لنا جدلية الحياة والموت واضحة إذا ربطناها بأصل الإنسان الذي يتعامل مع النهر، وأصل مجيئه، فرغبة "مصطفى سعيد" مثلا في الغرق في مياه النهر جاءت متحققة وممكنة، بينما استعصت هذه الرغبة مثلا عند الراوي، وإذا دققنا النظر في أصل كل منهما سنجد أن "مصطفى سعيد" الغريب عن أهل القرية قد مات في نهر النيل، أما الراوي ابن القرية فلم يعترضه الموت، وإنما استكمل حياته، كما بدأها على أرض وطنه. وقد جاءت فكرة موت "مصطفى سعيد" لدى بعض النقاد تتجاذبها تأويلات شتى، تنبع من نفي فكرة الموت بالانتحار أوالغرق، بل بـ " الفناء والتلاشي في نهر النيل، وما يحمل ذلك من دلالات ورموز في فلسفة الرواية كاملة، وفلسفة الشخصية في التعامل مع هذا الموجود، وهذا الكون ذاتيًا وإنسانيًا"[١]. وثمة رأيٌ آخر يسوقه بعض النقاد في تقرير النهاية التي آلت إليها الشخصية، وهي نهاية لا تحمل دلالة الموت اعتباطا، وإنما تربط النهاية باندغام شخصية كل من الراوي و"مصطفى سعيد" في وحدة واحدة، فهما في حقيقة الأمر: "وجهان لعملة واحدة، وأن الذي غرق في الحقيقة هو ماضي "مصطفى سعيد"، أما حاضره فباق متحقق في الراوي الذي قرر أن يختار الحياة"[٢]. وثمة من تعدى هذا الجانب ليحمل اختفاء "مصطفى سعيد" في مياه النيل بعدًا فلسفيًا ورمزا موحيًا؛ فبتخلق البطل على أرض السودان، وانصهاره في سرّ التكوين الأبديّ الممثل بالنهر، "تخطو الدومة في موجات أجيالها الشابة خطوة إلى الأمام"[٣]، وبالمقابل يعد الموت الذي شارف عليه الراوي "محيميد"، من خلال نزوله في مياه النهر ومحاولته الانتحار، ثم فشله في تحقيق هذه الخطوة معنى من معاني الحياة. وأيا كانت هذه النتيجة فإنها تقودنا إلى حتمية الرؤية التي افترضناها مسبقا، وسنتجاوز بالأخصّ الرأي الثاني، إذ إنه ينفي حقيقة شخصية "مصطفى سعيد" على صفحات الرواية، مع العلم بأنّ الخطاب السردي لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" أثبت فروقا

---

[١] الزعبي، أحمد، **في الإيقاع الروائي**، ص ٦٤.

[٢] حجازي، أحمد عبد المعطي ، موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٠٩.

[٣] أبو عوف، عبد الرحمن (١٩٩٥)، **قراءة في الرواية العربية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٦.

شاسعة بين الشخصيتين، تجعل التمييز بينهما أمرًا ميسورًا، بل إن التفريق بينهما يُعدّ – في نظرنا – أمرًا لازمًا، تفرضه بنائية الرواية على المستوى الفنيّ الذي استدعاها، وأحكم توظيفها.

وحتى ندلل على صحة ما أتينا به من افتراض، سنسوق مثالا آخر حمله الكاتب الدلالة نفسها في تصوير شخصية كلّ من "ضو البيت"، و"حسب الرسول"، وعلاقة كل منهما بالنهر. فإذا كان النهر الذي أنجب "ضو البيت"، قد بدا ظهوره مغلفا بجو أسطوريّ خياليّ، فإنّ غرقه في مياه النهر مرة أخرى يؤكد حقيقة الموت لإنسان غريب عن أهل القرية، وقد انبثق عن هذه الحقيقة أمل الحياة والعودة لشخصية "حسب الرسول" الذي كان بدوره يصارع مياه النهر موشكا على الغرق. وإذا دققنا النظر سنلحظ أن أصل "ضو البيت" منبت انبتاتا كاملا عن واقع القرية وأرضها، بل إنه يرتد إلى ناحية من نواحي الشمال المجهولة، بينما تتأصل جذور "حسب الرسول" في أرض القرية، فتتحقق لديه الحياة مرة أخرى بعد أن كان موشكا على الفناء والموت.

إنّ القيمة الجمالية التي يستبطنها النهر، باعتباره فضاءً واسع المدى، تتحقق في عملية التوالد والانصهار في محتويات البيئة الأم التي أنجبت الشخصية، فكأن الحيّ / الأصل يتخلق أو يعود إلى الحياة من اللاحيّ، وفي الوقت نفسه يتحلل الحيّ / الغريب في بوتقة اللاحيّ، لينصهر في مكنوناته، ويختفي في باطنه.

الصحـراء:

للصحراء العربية – والإفريقية خاصة – حضور واسع في الذاكرة العربية، إذ إنها بمثابة معلم بارز للبيئة العربية، ومن أخص خصائصها المميزة لها، فهي " المساحة الهائلة من اليابسة التي تمكن البصر – بسبب جوّها الجاف – من استشراف الآفاق والأمداء المسرفة في البعد، وتمكنه أيضًا من استشراف الفراغ السماوي بصورة مثالية"[١]، ففيها يجد الإنسان نفسه كائنا متناهيًا في الصغر في مقابل امتداد الصحراء بموجوداتها، ومكوناتها، الأمر الذي يحفز الذاكرة الإنسانية، ويغني المخيلة الذهنية في إطار تمايزها النوعيّ الذي يتفوق على التفاضل الكميّ لعناصر الحياة المادية والملموسة. من هنا جاءت قراءتنا محددة لطبيعة علاقة الإنسان بالصحراء، مع استظهار مفارقات العلاقة التي يرصدها عقل العربيّ في رحلته عبر الصحراء أو خلال إقامته فيها.

ينفتح المشهد الصحراويّ في رحلة العبور التي قام بها الراوي من قريته إلى الخرطوم بالسيارة، إذ استحضرت هذه الرحلة الصحراوية مشهد القفر الواسع بنوع من التبرم الذي جال في

---

[١] صالح، صلاح (١٩٩٧)، تجليات أسطورية للصحراء الأفريقية الكبرى في الرواية العربية، **ألف - مجلة البلاغة المقارنة**، (١٧)، ص ٨.

نفس السائرين فيه، الأمر الذي يؤكد مطلقية الفراغ الحيزيّ في إزاء تصاخب مشاعر الضيق للركاب في جوفها.

وتصل رتابة المشاهد التي يستنطقها الراوي من مشهد الصحراء الواسع إلى حدودها القصوى في تعامل الإنسان مع هذا الموجود الطبيعيّ الذي تلفه الشمس الحارقة، فيغلف في داخل الشخصية حالة من الضيق والأسى الذي يصل إلى أقصى حالات الاختناق والقهر حينًا، ويرنو إلى شيء من التفكر والتأمل حينًا آخر. وتؤكد الأمثلة الآتية هذا التناوب القسريّ لزخم المشاعر في الإنسان المسافر:

- **" لا يوجد مأوى من الشمس التي تصعد في السماء بخطوات بطيئة، وتصب أشعتها على الأرض كأن بينها وبين أهل الأرض ثأرا قديما"[١].**
- **" أين الظل يا إلهي؟ مثل هذه الأرض لا تنبت إلا الأنبياء، هذا القحط لا تداويه إلا السماء، والطريق لا ينتهي، والشمس لا ترحم، والسيارة الآن تولول ولولة على أرض من الحصى مبسوطة كالمائدة"[٢].**
- **" الشمس هي العدو، إنها الآن في كبد السماء تماما، كما يقول العرب، يا للكبد الحرى، وستظل هكذا ساعات لا تتحرك، أو هكذا يخيل للكائن الحي.. "[٣].**

وتؤكد هذه المباشرة في إعلان العداء لتلك الشمس الحارقة سلبية العلاقة بين الإنسان وهذا المكان اللامتناهي، بما يبعثه من حالات اليأس، وفقدان التواصل مع الأرض، فتستبطن النفس الإنسانية حالات ومشاعر مصطخبة تبعث على الملل، والرغبة الجامحة لمجاوزة الواقع الذي تعيشه في كنف الصحراء، وهنا تحيل هذه البيداء الزمن إلى ذرّات صغيرة من الثواني والدقائق التي تعيشها الشخصية، وتجنح في الوقت نفسه إلى التخلص من سيطرة هذا الفضاء اللامحدود، فتحيل الصحراء الزمن النفسيّ الذي تستشعره الشخصية إلى رتابة، لكنها ليست تلك الرتابة المملة، بل هي رتابة جميلة تغري بخوض التجربة الإنسانية، فالصحراء كما يقال عنها: "هي المكان الوحيد في الجغرافيا الإنسانية الذي تتجمل فيه الرتابة، وتبدع"[٤]. غير أن هذا التصوير لا يحول دون تلمّس الأبعاد الإيحائية التي يفرغها هذا المكان في بعض المشاهد المرئية التي تلتقطها عين المسافر في الصحراء، فقد انعكست حرارة الشمس اللاهبة على موجودات الطبيعة الحية،

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ١١٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ١١٣.

[٤] النابلسي، شاكر (١٩٩١)، **مدار الصحراء: دراسة في أدب عبد الرحمن منيف**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٣٤٨.

فالحيوانات عجفاء ضامرة، وأحيانا أخرى تصور هذه العدسة المرآوية منظر عظام باقية لجمل نفقَ من العطش في هذه المفازة، وهذه الصور المتعددة إنما تتوحد في معناها ودلالتها "وهو المعنى المكمل لصورة الصحراء الملتهبة كجهنم الحمراء، والقحط المفترس كالغول الأسطوريّ الذي يلتهم كل شيء أمامه"[١]، الأمر الذي يؤكد تلازم العلاقة بين البيئة وخصائص ساكنيها، بل إنّ تلون المشاعر والخصائص النفسية لحياة الإنسان في الصحراء لا يتحقق إلا بتلون معطيات المكان الذي يفرغه في قاطنيه.

ويعيش المجتمع الصحراويّ على بيئة منفتحة الآفاق، منبسطة التضاريس، ويندرج في إطار زمنيّ دائريّ يعيد إنتاج نفسه باستمرار، وبسبب هذه الخصائص التي يتميز بها، فإنه "مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت"[٢]. فلا وقت لديه للانشغال بما يتعدى المستلزمات الضرورية إلى الحاجات الكمالية. غير أننا نلمح انزياحًا عن هذا الغرض الأساسيّ الذي يفترض أن ينتهجه سكان الصحراء، فالمتأملُ المقطعَ الوصفيّ لمنظر العبور الصحراويّ في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" يجد أن مرأى الصحراء يستحضر صورة تتميز بالإثارة والدهشة التي تبعث في النفوس، متمثلة بصورة الأعرابيّ الذي قطع الطريق على السيارة المسافرة طالبًا سيجارة أو تنباك ليروي بها ظمأه، ويكمن هنا موطن الغرابة من طبيعة الطلب الذي أشار إليه الأعرابيّ، وهو يتسم بالبساطة، فالأصل في مثل هذه الحالة التي يجابه فيه الأعرابيّ طريقا ممتدًا خطيرًا بما يثيره من حرارة العطش أن يتركز طلبه على استدعاء ضرورات الحياة للإنسان كالماء مثلا، وقد يكون القصد من هذا الفعل الذي قام به الأعرابيّ محاولة منه كي:" يداوي ذلك الحريق الكونيّ الصحراويّ بحرق نفسه، أو بحريق صغير مماثل، يختزل الاحتراق الأبدي الكبير في الصحراء الكبرى"[٣].

نقرأ في وصف مشهد الأعرابيّ ما يفرز هذه السلوكات للإنسان الصحراويّ: **"جلس الأعرابي على مؤخرته، وأخذ يشفط الدخان بنهم فوق الوصف، بعد دقيقتين مد لي يده، فأعطيته سيجارة أخرى، التهمها كما فعل مع الأولى، ثم أخذ يتلوى على الأرض كأنه مصاب بالصرع، وبعدها تمدد على الأرض، وطوق رأسه بيديه، وهمد تماما كأنه ميت.."**[٤]. فالأفعال التي قام بها الأعرابيّ في شفطه التبغ، وتتابع حركته تلك، وتمدده على قلب الظهيرة الصحراوية بطريقة تشبه

---

[١] النابلسي، شاكر، **مدار الصحراء**، ص ٣٥١.

[٢] الغانمي، سعيد (٢٠٠٠)، **ملحمة الحدود القصوى: المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني**، (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٦٧.

[٣] صالح، صلاح، تجليات أسطورية للصحراء الأفريقية الكبرى في الرواية العربية، ص ١٢.

[٤] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١١٢.

المرض، تشير إلى طقوس معينة يمارسها الإنسان الصحراويّ بأسلوب أقرب إلى الأسطرة، وتجاوز المألوف، الأمر الذي يؤدي إلى شرخ في معمارية البناء المعماريّ للرواية في اتجاهها نحو الانزياح الأسلوبيّ لمشهد الأعرابيّ، وهذا الانزياح لم يتحقق إلا بانحدار هذه الممارسات الطقوسية من رحابة الحدود التي تمثلها الصحراء، وصبغها بحرارة الجو الذي افترض مثل هذه السلوكات الغريبة نوعًا ما في حياة ساكنها.

وأمّا الوصف العام لمظاهر الفقر في هذا القفر الواسع الذي تخلو منه مبررات الحياة، فقد أفضى بذهن الراوي إلى بعض التأملات، واستحضر الأفكار التي تجول في نفسه بتحريض من هذا الخلاء الواسع، ليخرجه من جحيمه الخاصّ في السيارة – من حيث كونها مكانًا مغلقًا – يحده، وفي الصحراء – من حيث كونه فضاءً واسعًا – يلفه بحرارته، ومن هذه التأملات والخواطر - التي تستدعي منا الوقوف والتأمل- صورة "مصطفى سعيد" تلازمها صورة "إيزابيلا سيمور" التي وظفها الراوي محاولة منه لتبرير العلاقة بين الشرق والغرب من وجهة نظر جغرافية؛ الشرق بجوه الحارق اللاهب، والغرب بزمهرير برده القارس. ولعل هذه الموازنة التي تربط بين المكانين هي التي اعتمدها الراوي في تحديد الرابطة بين "مصطفى سعيد" و"إيزابيلا سيمور"، فاتجاهه إلى الشمال مردّه إلى تجربة حياة الصقيع والبرد، وبالمثل فإن تعلق "إيزابيلا سيمور" بهذا الغريب مردّه إلى الرغبة في خوض غمار البيئة الصحراوية بلهيبها وحرارتها اللافحة، **"كيف كانت إيزابيلا سيمور تناجيه؟ اغتلني أيها الغول الأفريقي، احرقني في نار معبدك أيها الإله الأسود، دعني أتلوى في طقوس صلواتك العربيدة المهيجة"**[١]. ويبدو أنّ استظهار هذا التأمل الباطنيّ في نفس الراوي قد أعطى تعليلا منطقيًا لربط هذا الجزء الحيّزيّ من فضاء الصحراء بعالم الرواية، فرمزية حرارة الصحراء في مقابل برودة الشمال تعد استمرارًا لصورة الشرق والغرب، وتأصيلا لفكرة التناقض التي دعت إليها الرواية، فبدا هذا المشهد الوصفيّ خيطا تكميليًا لنسقية العلاقة بين الشمال والجنوب، لا وصفا شكليًا منبتا عن سلسلة الخطاب السرديّ في تصوير بنية الفضاء اللامتناهي في امتداده.

ويلتقي إحساس الراوي بجمال الصحراء وروعتها في مشهد غروب الشمس الذي تؤول فيه الحياة إلى هذا الفضاء، وتنشط النفوس ابتهاجًا برحيل الشمس، وتتآلف النفوس بمشهد جماعيّ مفرح يقيمه المسافرون والسكان الأصلاء احتفاءً بهذه المناسبة، يفترضها وجود الإنسان ورغبته في الاندغام بالآخر بكل ما توحي به من دلالات الالتقاء البشريّ، وهنا تظهر الفطرة الأولى لسكان الصحراء ممثلة بحفل عرس مُقام من لا شيء، تجتمع فيه زغاريد الرجال، ورقصات

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠٩.

البدويات، ولا غرو أن هذا العرس الذي شهدته البيئة الصحراوية بكل عناصرها الإنسانية، إنما ينمّ عن "صيغة مجملة وبسيطة خالية من الافتعال والتكلف، وخالية أيضًا من الإطناب الفارغ لفكرة الوطنية التي جسّدها اجتماع الرجال الذاهبين في شتى الاتجاهات السودانية"[١]. وتتحدد في مثل هذه الاجتماعات الطارئة العابرة للأشخاص مشاعر الانتماء والأخوة، تفرضها حيوية المكان، كما تبرز تناقضات السلوك التي يسلكها الرجال، كل حسب مذهبه وطباعه، لتقدم لنا هذه الصورة المشهدية إطارًا يجمع مفارقات السلوك، وتباين الأمزجة في وحدة بيئية تستوعبها جميعا، **"صلى أناس صلاة العشاء، والسواق ومساعدوه أخرجوا من أضابير السيارة قناني الخمر...وأنا الآن تحت هذه السماء الجميلة أحس أننا جميعا أخوة، الذي يسكر، والذي يصلي، والذي يسرق، والذي يزني، والذي يقاتل، والذي يقتل، الينبوع نفسه، ولا أحد يعلم ماذا يدور في خلد الإله...في ليلة مثل هذه تحس أنك تستطيع أن ترقى إلى السماء على سلم من الحبال"**[٢].

وأمّا الطقس الاحتفاليّ الذي أفرغه نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" فقد اكتسب حق الجدارة بضمّه إلى خانة المحلية السودانية، ولا سيما إقليمية الصحراء السودانية التي أعطت – على تناقضاتها ومفارقاتها – فرادة التصوير الإبداعيّ لهذا المكان، وغرابته في آن واحد، هذه الفرادة تنبع من قدرة هائلة على انبعاث الحياة الجميلة ومشاعر الحب والفرح والوئام من قسوة القحط والجدب، ومشاعر الحزن والتبرم. ثم تنغلق هذه التجربة الحية في رحلة الصحراء بمواصلة السفر في رحابها شمالا وجنوبًا، مستبطنة حركة الإنسان، كاشفة عن أسرارها وخباياها، معلنة في الوقت نفسه عن تباين المنظورات إزاءها، لتحقق في نهاية المطاف الفاعلية النصية التي يستظهرها السرد القصصيّ.

وإذا انتقلنا إلى رواية "عرس الزين"، سنجد أن توظيف الصحراء يتمثل بمجتمع الجواري اللواتي سكنّ فيها، وأصبحن موئلا لطلاب الهوى واللذة من الرجال، وقد جاء وصف هذا المجتمع الطارئ في أرض الصحراء لتتحدد علاقته بمجتمع القرية المناهض له: **"والحق أنّ مجتمع الجواري هذا كان شيئا غريبا، فيه روح المغامرة والتمرد، والخروج على المألوف، هنالك في طرف الصحراء، بعيدا عن الحي، تقبع بيوتهن المصنوعة من القش، بالليل، حين ينام الناس، ترتعش من فرجاتها أضواء المصابيح، وتسمع منها ضحكات مخمورة نشوى، ضاق بها أهل**

---

[١] صالح، صلاح (١٩٩٦)، **الرواية العربية والصحراء**، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ص ١٢٦.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١١٥.

البلد، فأحرقوها، لكنها عادت إلى الحياة، مثل نبات الحلفا، لا يموت، وطردوا سكانها، وعذبوهم بشتى السبل، لكنهم لم يلبثوا أن تجمعوا من جديد"[١].

وتنبع القيمة الفنية لتلك البيئة الصحراوية التي أطلق عليها في الرواية (الواحة) من خلال ارتباطها بشخصية "سيف الدين" الذي كان يتردد باستمرار على أرضها معاشرًا نساءها، الأمر الذي سبب له القطيعة بينه وبين أهله أولا، وأهل قريته ثانيًا. ويعد هذا الارتباط بين مجتمع الواحة وبشخصية "سيف الدين" حلقة الوصل التي تربط هذا المكان بفضاء القرية، وتجسيد طبيعة العلاقة بينهما، وهي علاقة قائمة على الرفض الوجوديّ له والعداء؛ لما يشيعه هذا المجتمع من فساد في أخلاق الشبان، وانحلال سلوكهم. وثمة علاقة مشابهة بين هذه الواحة ومجتمع "محجوب" وشلته أصحاب النفوذ في القرية، إذ إنها علاقة لا تبررها مسائل دينية أخلاقية، وإنما أمور سلوكية تعود إلى اتقاء شر هذه الواحة، وأسلوب حياتها منهجًا وسلوكا.

التعقيب الأجدر في نظرنا هو لفت الانتباه إلى أهمية الصحراء، باعتبارها مكانا مفتوحًا يستدعي النظر إلى عناصره الدقيقة من موجودات مادية، وكائنات حية، تتشكل وفق جغرافية المكان، كما أنها تدغدغ إحساس الإنسان السائر فيها، وتلونه بشتى المشاعر، والانفعالات التي تتطلبها طبوغرافية المكان، وتكوينه. وفي الوقت نفسه تكشف الصحراء عن طبيعة سكانها، وخصائصهم النفسية والاجتماعية والأخلاقية، وهي كما رأينا صفات الأقوام وهم وافدون من بلاد شتى، لا يرتبطون بالأرض ارتباط الجذع بالتراب، ولا يتصلون بغيرهم في مجتمع الريف برباط الألفة والمصالحة الوطنية.

(ب)الأمكنة المغلقة

تشكل الأمكنة المغلقة القطب المضاد للأمكنة المفتوحة من حيث كونها تحتوي على خصائص شكلية ومعمارية بنائية تمايزها عن فضاءات الأمكنة المفتوحة، وعليه، فإنه يلزم أن نمرّ على طبيعة هذه الأمكنة ومدى استثمار الروائيّ لها في محاورة العنصر الإنسانيّ الماثل فيها، وإلى أي حدّ استطاعت هذه الأمكنة أن تفصح عن مدركات الشخصية وعوالمها الباطنية، وهل كان توظيفها في النص الروائي مقتصرًا على استظهار طبوغرافيتها الخالصة في إطار من الصيغة الهندسية والزخرفة الجمالية التي أراد الكاتب رصدها على مساحة النص، أم أنها ساهمت مثل باقي المكونات السردية الأخرى في إثراء الخطاب السرديّ بشبكة من الدلالات والإيحاءات

---

[١] عرس الزين، ص ٥٤.

الرامزة لتسهم في تحريك الحدث وتسارعه نحو الكشف عن مقصدية النص الدلالية. ونحن في إطار رصدنا لتلك الأمكنة إنما انتخبنا طائفة تتمايز جوهريًا ودلاليًا في القيمة التي تمنحها، فكان تعريجنا في فاتحة الدراسة على جماليات البيت من حيث كونه موطن الإنسان، ومخبأ أسراره، وفي إطاره تلمسنا ما للغرفة من نصيب في الكشف عن سرائر الشخصية، وتأثير في طبيعة رؤيتها للأمور والأشياء من حولها، ثم انتقلنا إلى الكشف عن جمالية المسجد باعتباره الرمز الدينيّ، ومدى قدرته على عكس القيم والمبادئ التي آمن بها أهل القرية، ثم توجهنا إلى محاولة إبراز القيمة النفسية التي تفرزها طبيعة الأمكنة المتنقلة من قاطرة وباخرة من حيث علاقتها بالشخصية، ومدى قدرتها على تصعيد الجانب الشعوريّ والحميميّ لها، مع ما تكتسبه من خاصية مهمة في قدرتها على الارتباط بعوالم الأمكنة من حولها وانفتاحها على الفضاء الخارجيّ، مما يساعد على لحم مكونات النصّ، وإحداث الانسجام والتناغم في حركية السرد الروائيّ.

البيــت:

يشكل البيت مكان الإنسان الأول، وموئل نشاطاته اليومية، فهو محط استراحة له من أعبائه في الخارج، والبناء الذي يستبطن سرّ الإنسان، وأسباب كينونته في الوجود، لذا كان من اللازم أن ينظر إلى البيت في بناء الرواية نظرة تكاملية في وحدة واحدة من غير الاقتصار على جزئية واحدة منه، فالبيت، كما يقول (باشلار)" يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت نفسه يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور"[١]، وهكذا فإنّ الاقتصار على جزئية معينة يحول دون تحقيق الفعالية والخصوبة الذهنية للفضاء الروائيّ، ويحول دون تلمس الجوانب الأخرى التي تشكل بمجموعها البنية الكاملة للمكان، فتعطي النص أسباب انبنائه وانسجامه.

وانطلاقا من ذلك، ستعتمد قراءتنا النقدية على تلمس جوانب الوصف الموضوعيّ الظاهريّ للبيت، باعتباره ركامًا من الجدران والحجارة، وبعد استيفاء الصفات الملموسة ستنتهي القراءة إلى الإفصاح عن التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت، من حيث كونه مصدرًا يفيض بالمعاني والدلالات والقيم التي تعبر عن نفسية قاطنيها. وهنا يشكل البيت نموذجًا لتأصيل العلاقة بين الإنسان والمكان، لتنهض مظاهر الألفة والانتماء له، فـ " بيت الإنسان امتداد لنفسه، وإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، ...فهذه البيوت تعبر عن أصحابها، فهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيها"[٢].

[١] باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، ص ٤١.

[٢] ويليك، رينيه، و وارين، أوستن (١٩٧٢)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، (ط٣)، مطبعة خالد الطرابيشي، ص ٢٨٨.

تطالعنا نصوص الطيب صالح الروائية بفيض زاخر من الأوصاف المادية للبيت، باعتباره مكانا للسكنى أولا، وتمثيلا في الوقت نفسه للوضع الاجتماعيّ أو الماديّ الذي تعيشه الشخصية أو الأسرة ثانيًا، وتأسيسًا على ذلك، سنعمد إلى الإتيان بنماذج تبرز جمالية الوصف الخارجي للبيوت وأثرها في الكشف عن تكوين نفسية أصحابها باعتبارهم شخوصًا سردية في العمل الأدبيّ.

يصف "حسب الرسول" بيته في سياق استضافته "ضو البيت": **"ونحن يعلم الله حالتنا حال،عندنا عنز وحدة ترضع، وثور وحيد بدون بقرة، لا حمار ولا سرج، وبيتنا قطية، لسع ما بنيناه طين...في البيت شوية دخن، لا سمن ولا لحم، زارعين القمح، ومنتظرين فرج الله"**[1].

يرسم هذا النموذج المختصر صورة لبيت "حسب الرسول" البسيط، تسلط الأضواء على محتويات المكان من الخارج والداخل، وهي بمجموعها تدل على حالة الفقر المزري الذي تعاني منه الشخصية، وقد كشف وصف المكان هنا عن هذه الحقيقة الجوهرية التي أسبغت دلالة خاصة لعلاقة المكان بالإنسان الذي يعيش فيه.

وقد استحضر الكاتب هذه الدلالة بمؤشرات مادية تنبئ عنها، فقلة الحيوانات، مع هيكلية البيت، وشح المواد التموينية رسمت بشموليتها صورة بائسة للمكان تجاوزت من خلالها الحدود الجغرافية المادية لتتوغل في معناها الإيحائيّ الذي يتمثل بإضفاء قيمة إنسانية رائقة عن صاحب البيت، وهي قيمة الكرم وحسن الضيافة للغريب الوافد. وعلى الرغم من أنّ الكاتب قد اعتمد على وصف البيت بؤرةً نصية لاستحضار ملامحه الخارجية، غير أنه أراد من هذا الوصف الكشف عن حضور الإنسان فيه؛ أي إنه أراد أن يبرز العنصر الإنسانيّ، والقيمة التي ينماز بها إلى جوار المكان، وليس من حيث صلته أو وعيه به.

وإذا كان النموذج السابق يركز على إبراز القيمة الإنسانية للمكان، فإنّ النموذج الآتي يستحضر وصفا آخر للبيت أعلى منزلة من الأول وأكثر رفاهية، وهو وصف قصر "بندر شاه" الذي جاء الإخبار عنه في سياق روايات عدة متناقلة للخبر السرديّ: **"وذكروا أنه كان بتلك الدار نحو من خمسين غرفة تفتح على فناء واسع في الوسط، كما كانت بها مرابط خيل، ومراحات إبل، وحظائر بقر وأغنام، وأن الدار كانت تسقى من ماء جارية لا تنقطع صيفا ولا شتاء، ، كما وصفوا أن الداخل كان يجد على بوابة القصر حرسا سودا....ويعبر الإنسان الفناء الواسع ثم يصعد درجا فيجد حرسا آخرين واقفين على جانبي باب سميك يدخل منه فإذا قاعة كبيرة**

[1] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٠٤.

مستطيلة الشكل في جانبها الذي يقابل الباب منصة مرتفعة عليها كرسي كبير من خشب أسود.... وحدثوا أن أعظم متعة عند بندر شاه هذا، كان أن يجلس على ذلك العرش كل ليلة...فيأمر بعبيده فيساقون إليه في أغلال الحديد، ويأمر جلاديه فيجلدونهم بسياط غليظة، حتى يغمى عليهم وتسيل الدماء من ظهورهم"[١].

يستوقفنا في هذا النموذج الوصف الذي أطلقه الكاتب على قصر "بندر شاه"، فهو يراوح بين لفظة (قصر) ولفظة (دار)، وهذه الأخيرة تكتسب معناها في سياق النص بالمكان الواسع الذي يضم البناء والمساحات الواسعة، وهو عين ما نجده في تأثيل لمعنى الدار في المعجم الذي يعني " المحل يجمع البناء والمساحة، والمنزل السكون"[٢]، وقد أورد شاكر النابلسي تعريفا آخر للدار، منطلقا من أصل معناها اللغويّ وصولا إلى مفهومها في المعمار العربيّ، فالدار عنده هي "المحل الذي لا يحوي غرفا فقط، ولكنه يحوي أيضًا رواقا وديوانا أو مجلسًا وحوشًا، كما أنها تعني حركة الإنسان ودورانه في هذا المكان"[٣].

وإذا عدنا إلى الوصف الذي التقطنا أجزاء منه لقصر "بندر شاه" سنجد الدقة في تحديد حيثيات المكان وأجزائه، إضافة إلى ذلك، فقد أقام هذا الوصف عنصرًا وظيفيًا أسهم في إغنائه، وتكثيف دلالاته، يتمثل في استحضار العنصر الإنساني من خدم وجوار؛ ليدلل بذلك على رفاهية القاطنين في هذا المكان، وعلو قيمته المادية، واتساعه، وتعدد مرافقه، وكل هذه المؤشرات تعطي للمكان الموصوف صورة تحقق له حضوره الدلاليّ بأحسن ما يكون من التألق. ولا شك في أن هذا التحليل المسهب لسعة المكان مضافا إليه الضوء المسلط على تصوير دقائقه، يسهم في وضع اللبنة الأساسية لصورة البيت الفاخر الذي يفصح عن مظاهر الأبهة ورغد العيش.

ويبقى أمر واحد هو علاقة الإنسان بمثل هذا النوع من الأمكنة الفخمة، وهي علاقة كما لاحظنا لا تتأسس على إضفاء قيمة إنسانية فيه، بل إنها تبرز من خلال فعل الإنسان في هذا المكان، وهو فعل يقوم على إلغاء الكرامة، ومظاهر الإنسانية للآخرين، كما يقوم على إعلاء الأنا المالكة، وبذا لا تكون مثل هذه الأفعال سوى محاولة لتأكيد رابطة صاحبه به، من حيثُ وجوده فيه، وتلون أمزجته وأفكاره بمظاهر ألفة هذا المكان.

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٥١- ٥٢.

[٢] المعجم الوسيط، ٣٠٢- ٣٠٣.

[٣] النابلسي، شاكر، **جماليات المكان**، ص ١٣٧.

وإذا أردنا التعبير عن هذا الوضع الذي تعرض فيه صورة البيت – بصرف النظر عن مظاهر الأبهة أو مظاهر البؤس- فإنه يلزمنا دائمًا حضور الإنسان فيه، وحاجته إليه، وتأكيد وجوده، والتدليل على كينونته، من خلال الإقامة فيه أولا، ثم تشكيل القيم الإنسانية، أو الأفعال الحركية التي تمتزج بطابع هذا المكان ثانيا، مما يعني إلغاء مدلولية المكان إذا تم تجاهل الحضور الإنساني فيه، فيؤدي إلى تقويض بنائه النصيّ في فضاء الرواية، وإحداث شرخ في قراءة الخطاب بوصفه موضوعًا أساسيًا للوصف.

والحديث السابق الذي كرسناه لدراسة الاستقطاب الثنائي بين البيت الفقير والبيت الغني لا يحول دون استحضار صورة أخرى له، لا تركز على الجانب الخارجيّ الماديّ، وإن بدا مكثفا فيه، وإنما تعتمد على إبراز القيمة الاجتماعية، المتمثلة بالوجاهة التي يتسم بها البيت في إطار علاقته بالبيوت الأخرى. ومثال ذلك ما نجده في وصف دار جدّ الراوي: **"هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسه الذي يزرع فيه القمح، قائمة على أطراف الحقل تماما...وهي دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها لصق بعض في أوقات مختلفة، إما حسب الحاجة إليها، أو لأن جدي توفر له شيء من المال...غرف يؤدي بعضها إلى بعض، بعضها لها أبواب وطيئة لا بد أن تنحني كي تدخلها، وبعضها ليست لها أبواب إطلاقا، بعضها لها نوافذ كثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ...دار متاهة باردة في الصيف، دافئة في الشتاء...أحسست بها كيانا هشا لن يقوى على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة"**[1].

نلحظ مما سبق امتداد بناء المكان الذي ابتدأ بالمجال الأخضر، ممثلا بالحوش وانتهى بالغرف الكثيرة التي تتناثر في أرجائه. كما تعتمد جمالية الوصف السابق على التنافر وعدم الاتساق في تصوير أجزائه التي تخلو من أي هندسة فاخرة، خلافا لما رأيناه من وصفه قصر "بندر شاه" مثلا. فالغرف مبتناة دون نظام معين، الأمر الذي يجعل جمالية الوصف هنا تكمن في القدرة على إبراز تناقضات المكان، ودمجها في مشهد تصويريّ يعكس الهيكلية غير المنسجمة لبنائه، مقدمًا بذلك صورة للطبقة الاجتماعية القاطنة فيه.

ولا تجري هذه الدار بمظهرها العام، وأجزائها الصغيرة وراء مقصدية إعلاء القيمة المادية، وإنما تفسح المجال في امتدادها الحيزيّ لاحتواء أكبر عدد ممكن من الزوار؛ لتزجية الفراغ

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٧٥- ٧٦.

بالأحاديث، أو بموضوعات تتناول شؤون حياتهم اليومية، أو تضفي عليها طابعًا من التسلية والقبول، فتمتزج الهندسة المكانية المادية بحضور المجتمع الإنسانيّ فيه، ليغدو المكان بمثابة "الكيان الاجتماعيّ الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أيّ نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءًا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[1].

ولا بدّ لهذا الاتساع من أن يفترض سمة عامة يتسم بها صاحب المكان، فهو يعد وجيهًا، له مركزه الاجتماعي الرفيع في بيئته، وهذه القيمة الاجتماعية التي يحظى بها تيسّر عليه استيعاب الكثير من الناس، فقد أغنى مثل هذا المكان عن المقاهي ومواطن اللهو، ومنتديات الثقافة، ليصبح، بحد ذاته، بديلا عنها جميعًا، مضطلعًا بوظائف مهمة تسهم في رفد المكان بالحيوية والنشاط، وتجعله محط الاهتمام، جاذبًا للحضور.

وأمّا الحال في ذلك (الحوش) ووصف مرجه الأخضر، وثباته رغم سنوات القحط والخصب، واعتباره خلفية للبيت، أو معبرًا له، فإنه يتجاوز وظيفته التزيينية، وما فيها من تصوير فنيّ جماليّ ليوحي بمجموعة من الدلالات الذهنية، والمشاعر الإنسانية التي تفصح عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بمظاهر الطبيعة، وما يتولد لديه من مشاعر الألفة والبهجة والانتماء للأرض.

وإذا كانت الدار موئلا لطلاب التسلية والنقاش في أحاديث يومية معتادة، فإنها في أحيان أخرى تصبح محورًا لموضوعات اجتماعية مهمة، ففي زيارة "مريود" بيت الجد تأكيد على هذه الفكرة التي نذهب إليها؛ إذ إنّ الفارق العمري بين الجد و"مريود" كافٍ لتقتصر العلاقة بين الاثنين على شؤون العمل والتجارة، وهنا تفصح الزيارة عن صفة أخرى من صفات الشخصية القاطنة في المكان، وهي القدرة على استيعاب فئات الأعمار من أهل القرية، باعتبارها زعيمة، ووجيهة للقرية، وهذا يؤكد حقيقة أخرى، وهي أن هذه الدار على طابعها الاجتماعيّ، تعدّ مركز الثقل، ومحط القبول، والرضا بين السكان، فقد تجاوزت بهذا المفهوم خصوصية الطابع الأسري المقتصر على أفراد العائلة إلى شمولية العلاقة بين أهالي القرية، لتندغم على وفق هذا المفهوم مع هموم الجماعة وقضاياها.

ويصبح البيت حقلا من الأسرار بغياب ساكنيه، إمّا بالموت أو الرحيل، فيغدو أمر فتح مغاليقه والكشف عن أسراره بيد إنسان آخر تربطه بصاحب هذا البيت علاقة خاصة، فبيت "مصطفى سعيد" مثلا أصبح بعد موته مغلقا بهالة من الغموض، ليتسنى للراوي "محيميد" فرصة هتك أسراره، وفكّ غموضه، الأمر الذي يجعل العلاقة بين المكان والراوي علاقة وثيقة، فبقدر ما يخوض الراوي في كنف المكان وأسراره بقدر ما يعطيه البيت من مفاتيح لكشف اللغز، فتصبح

[1] النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص ٧٠.

معطيات المكان الحاضرة بمثابة إجابات لتساؤلات شتى يطرحها وجود العنصر الإنسانيّ فيه. وكان المؤشر على ذلك المفتاح الذي يمثل " علاقة سيميوطيقية؛ أي إنه شيء ماديّ يشير إلى حقائق غير مادية"[١] إذ وظفه الراوي وسيلة لولوج البيت بطريقة رامزة، حيث جعله – المفتاح- يعقد موازنة غير مشروعة بين خصوصية البيت الذي يكشفه الآن، وقربه النفسي منه بعد فناء صاحبه، **"أدرت المفتاح في الباب، فانفتح دون مشقة، استقبلتني رطوبة من الداخل، ورائحة مثل ذكرى قديمة، إنني أعرف هذه الرائحة، رائحة الصندل والند"**[٢].

وتسهم حاسة الرؤية البصرية في مدّ الراوي بسيل من الذكريات التي تكالبت على ذهنه بمجرد دخوله بيت "مصطفى سعيد"، كما أنها غذت فكر الراوي بدفقات شعورية نحو "حسنة" زوجة "مصطفى سعيد"، مما يعني استحضار صورة البيت على وجه من وجوه القدرة الفنية التي" تبلغ حدًا من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها، أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها"[٣]. كما تكشف الرائحة التي اشتمها الراوي بمجرد دخوله البيت لحظة المكاشفة وغياب الوحدة، وبدء الانتقال من عالم الخيال الذي استحضره الراوي في ذهنه إلى أرض الواقع الذي يشهد فيها وصفا تفصيليًا وعرضًا مسهبًا لمظاهر المكان وأجزائه.

وانطلاقا مما سبق، نستطيع القول: إنّ البيت بمحتواه يشكل مجموعة من الصور والمشاهد التي تمنح العنصر الإنسانيّ بعض التوازن بين عالمه الداخليّ وعالمه الخارجيّ، وهذا التوازن لا يتحقق إلا بتجاوز الركن العموديّ الذي يمثله البيت بركامه وأحجاره إلى وصف قيمته الروحية، وأثره في قاطنه، فيغدو حضوره مكثفا في البناء النصيّ، ومركزًا لتكاثف اللاوعي البشري في جنباته.

يُعدّ الحديث عن البيت بمثابة فاتحة منهجية للخوض في الغرفة، باعتبارها حيزًا هندسيًا يندرج في فضاء البيت الذي يحويها، وباعتبارها الناطقة بأحلام الطفولة، ومنبع الأسرار الشخصية. وقد وظف الطيب صالح الغرفة هنا توظيفا بارزًا، إذ غدت ظاهرة تستحق الدراسة، وتلفت الانتباه إلى تأويلات جديدة للمكان في إطار بنية النصّ.

تكتسب غرفة الراوي "محيميد" بعدًا إيحائيًا يغلف الشخصية بمشاعر الشوق والاندغام في المكان الذي شهد طفولته، واستحضر ربيع أيامه، فكانت هذه الغرفة بمثابة المدخل الذي انفتح من خلاله على عالم القرية، **"واستيقظت ثاني يوم وصولي في فراشي الذي أعرفه في الغرفة التي**

---

[١] قاسم، سيزا (٢٠٠٢)، **القارئ والنص: العلامة والدلالة**، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ص ٥٣.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٣٦.

[٣] باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ص ٥٠.

تشهد جدرانها على ترهات حياتي في طفولتها، ومطلع شبابها، وأرخيت أذني للريح، ذاك لعمري صوت أعرفه، له في بلدنا وشوشة مرحة...ونظرت من خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير...فأحس بالطمأنينة، أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف"(١).

يقيم هذا التصوير البنائي تقاطبًا ثنائيًا بين المكان المغلق ممثلا بالغرفة التي تستحضر ماضي الراوي "محيميد"، والمكان المفتوح الذي يستشرف حاضر القرية بمكوناتها الطبيعية، وبدهيّ أن هذا التصوير قد غلف بحالة شعورية أعطت طابعًا وجدانيًا في وصف البيت / الغرفة، وهذا ما يؤكد أن "البيت أكثر من منظر طبيعيّ، إذ هو حالة نفسية، وهو كذلك حتى لو رأينا صورة له من الخارج، إنه ينطق بالألفة"(٢). وقد اعتمد التشبيه البنائيّ للمكان في هذا النموذج على مبرّرات الانفعال الحميميّ أولا، من حيث كونها دوافع نفسية تولدت في ذهن الراوي "محيميد" لازمته بمجرد وصوله إلى وطنه وقريته، ثم وسيلة الإبصار ثانيًا إذ اعتمدها دافعًا ليكشف بها عن مكونات الوجود الخارجيّ التي تحيط به. وقد كان للنافذة التي ضمنها في وصفه للمكان دور مهمّ في كونها الحاجز والمنطلق الذي يعبر من خلاله إلى الفضاء الخارجيّ، أو لنقل نقطة العبور التي يكيف فيها معطيات الطبيعة من ريح ونخل..إلخ مع حاجاته النفسية؛ ليثبت بذلك القيمة الإنسانية التي ارتآها، وهي تأكيد رسوخه في هذا البلد، وبذلك تكون الغرفة بمعطياتها المادية والروحية حافزًا على الاندغام بالجذور، وتأصيلا وثيقًا لموطن الطفولة.

وإذا كانت غرفة الراوي "محيميد" ساحة واسعة ينفتح بها على عالمه الخارجيّ، فإنّ غرفة "مصطفى سعيد" بالمقابل تبدو في هيئة وكر من الأسرار يستبطن فيها حياته كلها في الغربة، ويجعل من جزئياتها مخلفات يتركها وراءه فتحتاج إلى من يكشف سرّها، ويفتح مغاليقها. وهذا السرّ الذي دفنه "مصطفى سعيد" في نفسه، ما هو إلا كنز يحيطه بهالة من العظمة، وانكفاء الذات على نفسها، وتحديد علاقتها بمن حولها، وهكذا "فمن يدفن كنزًا يدفن نفسه معه، والسر قبر، ولذا يفخر الإنسان الذي يحافظ على السرّ بقوله إنه مثل القبر"(٣). تصبح الغرفة بمنظور "مصطفى سعيد" كنزًا يستبطن ماضيه، وينطق بعوالمه الخاصة التي عاشها في بلاد الغربة، وتصبح الغرفة بمنظور الراوي كومة من الأسرار التي يحاول من خلالها الكشف عن مبهمات واقع "مصطفى سعيد"، ليقدم بعدها العديد من إجابات الأسئلة التي تتكاثف في مخيلته: **"لعل الإجابة في تلك الغرفة**

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥- ٦.

[٢] باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ص ١٠٥.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٢١.

المستطيلة ذات النوافذ الخضراء، ماذا أتوقع؟ هل أتوقع أن أجده جالسا على كرسي وحده في الظلام؟ أم أتوقع أن أجده معلقا من رقبته بحبل يتدلى من السقف؟"[١].

وبتفاقم صخب المشاعر التي استقرت في نفس الراوي "محيميد" جرّاء رؤيته للكتب المنضدة فوق الرفوف، وتلك الرائحة التي استقبلته عند دخول الغرفة "عبّر لنا المؤلف عن شيء من التماهي بين الراوي ومصطفى، وانثالت عليه الذكريات التي حدثه بها مصطفى أو لم يحدثه"[٢]. ومع تقابلية العلاقة بين الداخل الملغز والخارج المكشوف في غرفة "مصطفى سعيد"، ينتقل الراوي بكل إمكانياته للكشف عن لغز المكان، فينفتح الفصل التاسع من الرواية على وصف شامل لمحتويات الغرفة السودانية، من: رفوف وكتب كثيرة ومنوعة، ومدفأة، ولوحة زيتية كبيرة في إطار مذهب على رف المدفأة، ولوحة أخرى، ورسائل، وعدد من صحيفة التايمز، وقصاصات ورق عليها إهداءات. يتوسل الراوي لرؤية هذه المحتويات المبعثرة في المكان بمصباح قديم فيه زيت، فكان الوسيلة التي استطاع من خلالها أن يدقق النظر في جزئيات المكان، فوفرة الضوء المسلط على هذه الغرفة قامت دليلا قاطعًا على إثراء التقابل الضديّ بين المكان المظلم والمكان المضاء، وبذا أمسى الضوء حافزًا قويًا على التقاط أدق التفصيلات، وإيراد الأشكال الهندسية للغرفة التي كان من المتعذر الإلمام بها قبل حلول الضوء عليها.

وتمثل هذه الأشياء المستوى الفكري والثقافي لـ"مصطفى سعيد"، كما أنها تشعر القارئ بحضورها الكامل في حياته من خلال الخواطر والملاحظات التي يدونها في كراسات وقصاصات من ورق. ومثل هذه الأشياء المادية الملموسة تكيف حياة الإنسان مع واقعه، وتظهر حقيقة حياته النفسية الخفية، "فمن غير هذه الأشياء ومثيلاتها، فإن الحياة تفقد نماذج الألفة، وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا وعبرنا ولأجلنا"[٣].

إنّ ما يميز هذه الأشياء بمجموعها في غرفة البطل هو أنها آثار وبواق لحياته التي عاشها في لندن، فهي تنطق بروح الغربة، وتتلمس أبعادها في أرض غريبة عليها تجعلها مكمن أسرار البطل، وصومعته الخاصة، والناطقة الرسمية بانفعالاته العاطفية، وهذا مايدفعنا إلى تأكيد الحقيقة القائلة إنّ "كل حائط، وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلا للشخصية التي تسكن هذه الدار غنية أو فقيرة، قاسية أو عظيمة، هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة لنفس

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٦٩.

[٢] خليل، إبراهيم (٢٠١١)، **تأملات في السرد العربي**، (ط١)، عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ص ١٨٨.

[٣] باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ص ١١١.

المصير ولنفس الحتمية"[١]. ولعل ما يغري في هذه الغرفة كذلك كثرة الإهداءات التي قدمتها نساء أوروبا لهذا الغريب، لتكون تذكارًا لا يزول من مخيلته، ولعل الأغرب من ذلك كله هو ذلك الإهداء الملغز الذي صدره "مصطفى سعيد" في كراسته: **"إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية"**[٢]. ويكشف هذا الإهداء بدوره عن حقيقة العلاقة بين الشرق والغرب من خلال مقابلة هذا الإهداء بإهداءات أخرى لنساء أوروبا، التي تكشف بدورها عن حميمية العلاقة بين المرأة الأوروبية والرجل المشرقيّ في صور مادية بحتة، أما إهداء "مصطفى سعيد" فيكشف عن خواء العلاقة الروحية، وتشتتها، ومن ثم ضياع قيمة الإنسان في المكان الغريب، ولعل هذا الأمر يفسر فراغ الصفحات التي تلت هذا الإهداء، وكثرة البياضات على صفحات الورق التي امتلأت بها الغرفة.

يتضح مما سبق أن محتويات الغرفة التي ازدحمت بأشياء متنافرة، تعكس في حقيقة الأمر مشاهد حية مثيرة لنشاط "مصطفى سعيد" في لندن، إذ تحولت هذه المشاهد إلى موضوع واحد هو موضوع الجنس بكل معطياته التي أفرغها البطل على نساء الغرب، ففي وصف الغرفة اللندنية ما يوضح هذه التساؤلات التي انتثرت بغرفته المشرقية، كما أنها تمثل اندغامًا واضحًا لعلاقة الإنسان بها، فبدت علاقة "مصطفى سعيد" بغرفته اللندنية قريبة أليفة خلاف ما مثلته الغرفة السودانية من ضبابية الرؤية، وتعتيم الدلالة.

يستهل "مصطفى سعيد" وصف غرفته اللندنية بذكر مظاهر الهندسة التزيينية فيها، ليردف بعدها الهدف من وراء هذا الاهتمام، وذلك من خلال قوله: **"غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ، والسرير رحب، مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة، وعلى الجدران مرايا كبيرة، حتى إذا ضاجعت امرأة بدا كأنني أضاجع حريما كاملا في آن واحد"**[٣].

يكشف الوصف الاستهلاليّ الذي أطلقه البطل على غرفته (مقبرة) عن انغلاق الشخصية على نفسها في هذا المكان المُعدّ خصيصًا لهذه الغاية، فتحدد العملية الجنسية بين "مصطفى وسعيد" ونسائه المآل الذي تنتهي إليه المرأة، وهي علامات سلبية تشهد عليها جدران الغرفة، بما

---

[١] جرييه، آلان روب ، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر: دار المعارف، ص ١٣٠.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٥٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٤.

يمكن أن نسميه *الشاهد العيان لفعل الجنس في وكره الأمثل*. ويكشف هذا البناء التشييدي عن رغبات شتى، وحاجات عدة، تتخلق من العلاقة بالمرأة، فيتحول وصف الغرفة بتحول مشاعر أصحاب المكان الذين يأهلونه. والجدول الآتي يوضح هذا التحول وأثره ودافع البطل من ورائه:

الجدول (٤): الغرفة اللندنية وعلاقتها بالشخصية

المرأة	وضعية الغرفة	دافع البطل	الأثر النفسي للمرأة	مآل المرأة
آن همند	الجمود والسكون	التحلل من القيم والأخلاقيات	الألم	الانتحار
شيلا غرينوود	ينبوع حزن	فض البكارة	الحزن والقهر	الانتحار
إيزابيلا سيمور	بلوغ الهدف واغتنام الفرصة	الامتلاء بالشهوة	الحزن والبكاء	الضياع وفقدان الذات
جين موريس	ساحة حرب	الانتقام	الانكسار والخضوع	القتل

لا غرو في أنّ هذه العلاقات التي أنشأها "مصطفى سعيد" مع نساء أوروبا قائمة على تصفية المصالح بين الشرق والغرب، وطبقا للجدول السابق، فإنّ الهدف الذي ارتآه البطل من وراء هذه العلاقات ليس تحقيق النشوة، وإباحة المحظور فحسبُ، بل إنه يتبع ذلك بتحقيق العنف الجسديّ بأبهى صورة لدى نساء الغرب؛ لإثبات القيمة، أو على الأقل الاعتراف بالكرامة الضائعة التي يشعر بها. وإذا تأملنا الجدول السابق سنلحظ أن المغزى الذي دفع المرأة الأوروبية لإقامة علاقة مع رجل مشرقيّ كان خاليا من الانتقام أو الإشعار بالقهر والذل، باستثناء علاقة "جين موريس" التي أقامتها الأخيرة بدافع تحقير الرجل المشرقيّ والإشعار بدونيته، فكانت نهايتها جريمة قتل جنسية شهدتها جدران الغرفة اللندنية: **"ثم أمسكت الخنجر، وقبلته بلهفة، وفجأة أغمضت عينيها، وتمطت في السرير، رافعة وسطها قليلا فاتحة فخذيها أكثر، وتأوهت، وقالت: أرجوك يا حلوي هيا، أنا مستعدة الآن، لم أستجب لندائها، فتأوهت آهة أكثر ألما، وانتظرت، بكت، خرج صوتها خافتا لا يكاد يسمع: أرجوك يا حبيبي"**[١].

يقدم مشهد جريمة القتل السابق مجموعة من التقابلات الضدية التي خدمت الغرض في إتمام عملية القتل تلك، فالشعور بالنشوة لدى المرأة ارتهن بوخز الألم الشديد بضغط الخنجر على صدرها، وفعل الانتقام لدى البطل ارتهن بالإفصاح عن مشاعر الحب والولاء لها، وقد تمخضت عن هذه التقابلات حقيقة واحدة مشهودة، وهي فناء الأقوى من حيث الجسد في بلده، وبقاء جسد الأضعف مع استلاب الروح، وخواء الفكر والإحساس.

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٦.

ونشهد في ظل هذا التصوير الدقيق لمشهد جريمة الجنس تصويرًا آخر لجريمة قتل "حسنة" لـ"ود الريس"، فقد أفرزت هذه الغرفة السودانية قيم التمرد والرفض لدى المرأة السودانية في إزاء سيطرة الرجل، وتحكمه، وتحجر عاطفته. وقد لا نعدو الصواب إذا قلنا إن قتل "حسنة" لـ"ود الريس" ما هو إلا إعلان عن استمرار سطوة "مصطفى سعيد" على أهل القرية بمبادئه، وأخلاقياته، فإذا كان قتله لنساء أوروبا تعبيرًا مباشرًا عن رفض سياسة الأجنبيّ، فإن قتل "حسنة" لـ"ود الريس" رفض آخر لقيم أهل القرية البائدة والمتعفنة.

وبعدُ، فإنّ التأسيس القائم على شعرية البيت بمكوناته، يتجاوز بداهة الوصف التجميلي الهندسي إلى رفده بمعطيات الحضارة أو الوجاهة الاجتماعية، ليفرز لنا محمولاته الدلالية، وقيم الإنسان الذي يقطنه. وتظهر لنا التقاطبات الثنائية التي يثمنها المكان وسيلة لتحقيق نوع من الانسجام والاندغام الدلاليّ له، وهنا تكمن أهمية المكان / البيت في إحداث التساوق بين طبيعة البيت ونوعية الشخصيات التي تقيم فيه، وهذا التساوق هو الذي يعطي القيمة البنائية للمكان في فضاء الرواية.

المسجد:

يغتني المسجد بمدلولات اجتماعية وإيحاءات دينية في النصوص الروائية، وهو مكان يؤصّل طقوس أهل القرية في عباداتهم واجتماعاتهم الدينية، كما أنّه يتسع لأبعد من ذلك، فيرصد نشاطات القرية من حفلات زواج، أو ختان، أو مناسبات شتى، لذا فالمسجد في هذا الاعتبار لا يعد رمزًا دينيًا يؤمه الناس في صلاتهم فحسبُ، وإنما يتسع ليستحضر حيوات الناس ومعاشاتهم، فيشكل في حقيقة الأمر الوجه النشط لمجتمع القرية، ومركز الوفادة الدائم لحاجاتهم وأعمالهم.

ويظهر المسجد بطبيعة بنائه بؤرة لتوبة الفاسدين، ومقرًا لاغتسال النفس الآثمة من أدران أعمالها، ففي رواية "عرس الزين" شهد المسجد توبة "سيف الدين" الذي تحوّل من العبث والسُكْر إلى الاستقامة والصلاح، فتكون طهارته طهارتين: طهارة الروح وطهارة الجسد، **"كان حليق اللحية، مهذب الشارب، ونظيف الثياب، ويقول الذين حضروا الصلاة إنه لما سمع خطبة الإمام، وكان موضوعها البر بالوالدين، أجهش طويلا بالبكاء حتى أغمي عليه"**[1]. إنّ التوبة التي أعلنها "سيف الدين" في رحاب المسجد تسجل انتصارين في عالم قريته: انتصارًا لنفسه، ولأهل القرية بتأثرهم الشديد به، وانتصارًا آخر لسلطة الإمام الذي صورته الرواية تصويرًا منفرًا، وفي كلا

---

[1] عرس الزين، ص ٥٩.

الأمرين يدل هذا الفعل من جانب "سيف الدين" على مدى اندغام الفرد بروح الجماعة، ومباركتهم لفعله الصالح، ليدلّ هذا الاندغام على المحبة والتسامح والألفة التي انبثقت أصداؤها في جنبات المسجد.

ينفتح المسجد من حيث هو مكان مغلق على مشهد جماعيّ لأهل القرية المتدينين وغير المتدينين، والفقراء والأغنياء، والكبار والصغار، في حالة حدوث أمر جلل يصيب القرية، فيكون المسجد هنا فرصة للالتقاء وطلب الغفران والعفو، ودليل ذلك ما ظهر في رواية "بندر شاه" من تصوير لحدث مقتل "بندر شاه" وحفيده "مريود"، بالإضافة إلى تقلد "الطريفي" السلطة الجديدة، وبين هذين الحدثين يستحضر المسجد صورة الجماعة في القرية، ويقرن هذه الصورة بدلالة رمزية تكررت ثلاث مرات، متمثلة بمشهد حضور الرجل الغريب إلى المسجد، وملاحظة البعض له. ففي حضور "محيميد" إلى المسجد وقت الفجر يتراءى له هذا الرجل بهيئته وجلسته، **"وأحس محيميد أنه يغرق، ورأى فوق خط الأفق الشخص الذي كان جالسا تحت النافذة، جالسا في صدر القاعة، كما كان تلك الليلة، أسود اللون، أزرق العينين"**[١]. وفي مشهد الحلم الذي حدث به "سعيد عشا البايتات" يستحضر صورة الرجل الغريب أيضًا، **"وكان عند الشباك اليسار راجل غريب ليه علاقة بكل ما جرى، ودار، يختفي ويبين لحد ما الناس قالوا عليكم السلام، اختفى ولا خبر، ولا أثر، ومحيميد المسكين يصرخ بطول الحس، يقول الشخص الكان هنا راح وين؟"**[٢]. وفي رواية "محيميد" لـ"الطريفي" يستحضر صورة الرجل نفسه في هيئته عينها في المسجد، بعد أن أنهى المركب مراسيم دفن "مريم" والدة "الطريفي":" **وكان الواحد الغريب عند الشباك يختفي ويبين، أنا سألت: هل رأيتم الشخص الذي كان هنا، بعض الناس قالوا نعم، وأنت قلت لا، هل تذكر؟"**[٣].

والجدير بالذكر أنّ حضور شخصية الغريب في روايات الأشخاص السابقة قد تأطر بتقنية الحلم اليقظوي، وقد شفع هذا الانتظام التكراري لمشهد الرجل الغريب في الحلم المتخيل، بحدث "بندر شاه" وحفيده "مريود" في واقع الشخصية المعيش، الأمر الذي نستطيع معه أن نطلق على المكان هنا صفة المكان الإنبائي أو الاستشرافي، في كونه مخاضًا لولادة جديدة غير مكتملة لشخصية "ضو البيت".

ويمثل المسجد في قصة "ضو البيت" المحور الأساسيّ الذي دارت حوله الأحداث، فهو المكان الذي التقف "ضو البيت"، ومنه خرج بعد أن اشتدّ عوده إلى الاندغام في حياة الجماعة

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٥٥- ٥٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٨.

[٣] بندر شاه – ضو البيت ، ص ٩٧.

لأهل القرية، ومثال ذلك قول "حسب الرسول" بعد تعرّفه على "ضو البيت": **"ما طولت معاه الكلام، بعدما أكل وشرب سقته للمسجد، وهو في تلك الأيام غرفة واحدة من الطين محوط بسور من القش...اجتمع الرجال في المسجد وقت الضحى للتعرف على الرجل الغريب، وكل واحد أحضر ما يقدر عليه.."**[١].

يشير الوصف الهندسيّ المختصر السابق للمسجد إلى حالة الفقر التي عاشها أهل القرية، وفي هذه الإشارة دلالة إيحائية تكمن في أنّ المكان الذي دخله "ضو البيت" ينضح بالفقر والحاجة، ولا يلبث أن يتحول بفضل "ضو البيت" ومجهوده إلى مكان مرمّم ذي أبهة ورفعة، وهذا يعطي قيمة جمالية للمكان في أنه يأخذ مسارًا صاعدًا نحو الرخاء والتحسين، بفعل الشخصية فيه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ احتواء المكان مجالات الحياة الإنسانية في رواية "بندر شاه" قد رفد البناء النصيّ بمحمولات دلالية، وتجاورت مع هذا الرفد تكرارات ملحوظة اجتلبها البناء التشييدي للمكان ممثلا بـ"سورة الضحى"، فقد أضحت هذه السورة لازمة اعتمدت عليها الأحداث التي شهدها المسجد، حيث قرأ الإمام سورة الضحى بصوت مجلجل أمام الحفل الجماعيّ الذي حضر للصلاة، وتلا "ضو البيت" سورة الضحى يوم حفل ختانه في المسجد.والمتأمل في تلك السورة الكريمة يجد أن آياتها تتميز بالإشارات الموحية بعلاقة القوي بالضعيف، والضال بالمهتدي، قال تعالى: {**ألم يجدك يتيما فآوى(٦) ووجدك ضالا فهدى(٧) ووجدك عائلا فأغنى(٨) فأما اليتيم فلا تقهر(٩) وأما السائل فلا تنهر(١٠) وأما بنعمة ربك فحدث(١١)**}.

وانطلاقا من الرواية نفسها نجد الأحداث تعبر عن هذه العلاقة الثنائية التي توحي بها السورة على الشكل الآتي:

(١)ضو البيت: إيواؤه بعد الضياع وانقطاع نسبه.

(٢)ضو البيت: الاهتداء بالإسلام بعد الضلال والكفر.

(٣)ضو البيت: حصاد الأرض والتجارة بعد الفقر والعوز.

وبهذه التقابلات الثنائية تبرز لنا حقيقة تقلّب ظروف الإنسان، وتبدُّل معاشه، وارتباط أثير بالضعيف الذي سرعان ما يتحول بفضل القرية، وعلاقته بالآخر إلى قويّ بفكره وعقيدته ونسله، فالرواية - في إطار توظيف هذه السورة الملازمة للمسجد - تقوم "بإعادة الاعتبار للضعف الإنساني، حيث تتحرك القوة في إطاره، وبإشاراته كل لا تكون أحادية، وتقود للاستبداد والدمار"[٢].

---

[١] بندر شاه – ضو البيت، ص ١٠٥.

[٢] بلال، سيد أحمد (١٩٩٣)، قراءة جديدة في رواية "بندر شاه- ضو البيت"، **كتابات سودانية**، (٣)، ص ٧٨.

ولئن عُدّ المسجد بؤرة الحياة في نشاط أهل القرية، فإنه في بعض الأحيان يرتبط بالشخصية برباط روحيّ وجدانيّ، وينبعث تأثيره في تجليات المكان، وما يوحيه من تعالق شديد بحضور الإنسان فيه، ويبدو هذا التعالق بشخصية كل من "بلال" وسيده الشيخ "نصر الله ود حبيب" بالمسجد مكان التقاء الاثنين، واجتماع حلقات الذكر. وقد انبثقت هذه العلاقة الودية للمكان من خلال فكرة الموت التي أسهمت في تشكله بطابع رمزيّ يوحي بالحزن والأسى لفقد ساكنه الروحيّ، **"كان الجامع يمتلئ كل صباح بالمصلين، وكل صباح يحضر الصلاة فوج من المصلين، غرباء، لم يرهم الناس من قبل، كانت أبواب السماء مفتوحة في ذلك الزمان كما قالوا، ولما ماتا انحسرت ظلال الرحمة، وأغلقت أبواب الملكوت إلى يومنا هذا"**[١].

وتُعدّ المئذنة عاملا مهمًا في تحقيق انفعال الشخصية بالمكان، فكان خروج "بلال" إلى المئذنة والأذان بصوت عالٍ عاملَ نفث لكوامن الأسى، والألم الذي يعتصره، وهنا تبدو للمكان وظيفتان دلاليتان متناقضتان، فهو الذي يؤلف الشخصيات في إطاره، كما أنه في الوقت نفسه رمز للتفرقة بالموت، فطريقة موت "بلال" في المسجد تعكس حالة التوافق الشعوريّ لدى المصلين المتأثرين بفعل "بلال"، وهو أشبه بفعل الرجل الصوفيّ الذي يرتقي بالذات إلى أعلى منازلها، محاولا بذلك التفلت من إسار الدنيا وملذاتها، فيكون المسجد على وفق هذه الرؤية الجسر الذي ينتقل عبره الإنسان من عالم المادة إلى عالم الروح، **"بعد ذلك تمدد على الأرض عند المحراب، وتشهد، واستغفر، والناس ينظرون في رهبة ودهشة، ثم رفع يده كأنه يصافح أحدا، وأسلم روحه إلى بارئها، وحملوه من موضعه ذاك من الجامع إلى المقبرة"**[٢].

يحيل المسجد باعتباره مكانًا دينيًا تمارس فيه طقوس العبادة إلى مظهرين في علاقة الإنسان به، فهو إمّا يجسد نوازع التسامح والألفة عن طريق اجتماع الناس للعبادات عندما يرتبط الأمر بحادث عظيم تشهده القرية، أو يتحول إلى مركز حيويّ اجتماعيّ خيريّ، يقف بديلا للبيوت الريفية في استيعابه فقراء الناس للعيش فيه.

ولا ننسى أنّ للمسجد لدى فئة الشيوخ الصوفيين منزلة خاصة تتمثل في هذا التقارب الروحي بين العنصرين، وتلازمهما، فيصبح المكان هنا مغلفا بطابع إنسانيّ يختزن مشاعر صاحبه ويعكسها عليه، وفي إطار هذه العلاقة تبدو فكرة الموت جلية في احتضان المسجد لجثمان الإنسان فيه قبل استقراره في مسكنه الأبديّ. ولا نُغالي إذا قلنا إنّ فكرة التوالد والإخصاب التي يجسدها المسجد تقف بموازاة فكرة التلاشي والفناء، وهذا ما يقودنا إلى الخلاصة التي تتوضح في

---

١ بندر شاه – مريود، ص ٤٥.

٢ المصدر نفسه، ص ٤٧.

كون المسجد في "بندر شاه- ضو البيت" ليس مكانًا هندسيًا زخرفيًا له مهابة خاصة فحسبُ، بل إنه يتجاوز هذه الهيكلية ليغدو ممثلا لنشاط الإنسان الأكمل في حالات فرحه وحزنه.

القطار/الباخرة:

إنّ ما يميّز مثل هذه الأمكنة حركتها الدائمة وتنقلها المستمرّ، فهي الوسيلة التي يجتاز بها الإنسان فضاءً لآخر، وفي إطار هذه الوسيلة تنبعث ذكريات المسافر للمكان الذي خلـّفه، مستشرفا الآتي بنوع من مونولوجات وتأملات فكرية تتراكم في ذهنه. وقد جاء توظيف القطار واضحًا في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، إذ إنه الآلة التي يعتمد عليها الإنسان في رحلته الداخلية بين "الخرطوم" و"الأبيض" عند الراوي، أو بين "الخرطوم" و"القاهرة"عند "مصطفى سعيد"، بينما استخدمت الباخرة في مواضع قليلة، تَمثل أهمها في رحلة البطل من الإسكندرية إلى ساحل (دوفر) في بريطانيا.

يتيح القطار فرصة التعارف، وتبادل الأحاديث، لتزجية الوقت، وإحداث نوع من الانسجام والألفة، فقد كان القطار الوسيلة التي تعرف بها "مصطفى سعيد" على الراهب المسيحيّ في رحلته إلى القاهرة، وهو في الثانية عشرة من عمره، وكان هذا اللقاء الفاتحة التي تعرف بها القارئ على نبوغ "مصطفى سعيد" باللغة الإنكليزية في حديثه مع الراهب، وشهادة هذا الأخير لصالحه.

ويسمح القطار كذلك بنوع من الاسترجاعات التي تتذكرها الشخصية في أثناء سفرها، محاولة بذلك ربط ماضيها بحاضرها، أو استحضار المكان الذي أصبح في ذاكرة الشخصية أمامها في حاضر مكان آخر، ومن ذلك ما تذكره "مصطفى سعيد" في رحلته بالقطار إلى لندن عالمه في القاهرة، والتقاط قصة حب زميلة له، ثم هجرانها له، فكانت هذه الحادثة الاستذكارية فاتحة لأحداث لاحقة يهيأ لها البطل في مكانه الجديد، **"ويقف القطار في المحطة بضع دقائق، يخرج الناس مسرعين، ويدخلون مسرعين، ثم يتحرك القطار، لا ضوضاء، وفكرت في حياتي في القاهرة، لم يحدث شيء ليس في الحسبان، زادت معلوماتي، وحدثت لي أحداث صغيرة، وأحبتني زميلة لي ثم كرهتني، وقالت لي: أنت لست إنسانا، أنت آلة صماء"**[1].

ويُتيح هذا الاعتراف الأخير من جانب البطل الوقوف موقفا محددًا في علاقته بالمرأة، فإذا كانت المرأة الأوروبية بالنسبة له رمزًا للشهوة، وفرصة للانتقام من حضارة الغرب، فإن علاقته بالمرأة العربية تبدو غائمة جامدة، إذ تعامل معها بحيادية مطلقة من تحجر المشاعر كما في مثال هذه المرأة، أو بنوع من الحنوّ واحترام الذات كما لحظناه في علاقته بزوجته "حسنة".

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣١- ٣٢.

ولا يقتصر الأمر على استحضار صورة المكان / الماضي في يقظة "مصطفى سعيد"، وإنما تعداه إلى حلمه في القطار الذي التقط فيه صورة الجامع وصلاته فيه وحيدًا، **"وحلمت أنني أصلي وحدي في جامع القلعة، كان المسجد مضاء بآلاف الشمعدانات، والرخام الأحمر يتوهج، وأنا وحدي أصلي، واستيقظت وفي أنفي رائحة البخور، فإذا القطار يقترب من لندن"**[١].

يحيل توظيف تقنية الحلم في القطار إلى استحضار صورتين للمكان: الأولى واسعة مفتوحة تمثلها القاهرة في حلم البطل، تقابلها لندن في حاضره اليقظ، والثانية ضيقة مغلقة يمثلها المسجد بهندسته التزيينية، وخلوته فيه، مقابل القطار بطابعه المتحرك، وبحاضره الجماعيّ النشط. وفي إطار يقظته تلك تنهال عليه صور الأشخاص الذين عاش معهم في القاهرة، وأولها صورة "مسز روبنسون" التي جعلها البطل الطريق والممهد لعلاقته بالمرأة في لندن، كما استحضر صورة الراهب في رحلته الأولى إلى القاهرة، وفي هذا التكرار التوظيفي للمكان، وللأشخاص فيه، دليل على تعلق هذا المكان في ذهن البطل وحضوره المستمر في واقعه المعيش.

ويشكل القطار في رحلة الراوي الداخلية فرصة أخرى للتعرف إلى حياة "مصطفى سعيد"، فكأن تذكرات الراوي هنا، وحواره مع الموظف المتقاعد له صلة بالبطل، يتصف بصفة الغيرية؛ بمعنى أنّ هذه التذكرات والاسترجاعات لا تتعلق بالذات الحاضرة، وإنما ترتبط بذات أخرى غيرية يقع عليها التبئير ومركز الاهتمام، فإذا كانت رحلة "مصطفى سعيد" بالقطار رحلة شخصية ذاتية تجسد علاقة الأنا مع نفسها، فإنّ رحلة الراوي رحلة غيرية تجسد علاقة الأنا بالآخر.

يكشف حوار الراوي مع الموظف المتقاعد عن المعالم البارزة في شخصية "مصطفى سعيد"، الأمر الذي قدم توضيحًا لسلوك هذه الشخصية، وتبريرًا لأفعالها التي سلكتها في حياتها داخل القرية السودانية، وقد شفعت هذه الحوارات ببعض الهواجس التي استحضرها الراوي في ذاكرته في علاقته بـ"مصطفى سعيد"، وما حدث له في لندن بعد محاكمته، ومن ثم سجنه. ومن بين الأمور المهمة التي استحضرها الراوي الاعتراف الذي صرح به القاضي لـ"مصطفى سعيد" قبل صدور الحكم عليه في (الأولد بيلي): **"إنك يا مستر مصطفى سعيد رغم تفوقك العلمي رجل غبي، إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس، طاقة الحب"**[٢].

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٨.

وإذا كان القطار في هذه النماذج يزيد من توثيق الصلة بين الإنسان وذاكرته أو الإنسان بغيره، فإنّ الباخرة التي عرض لها الكاتب تثري ذهن الشخصية، وتزيد من خصوبة المشاعر والانفعالات التي يقيمها البطل مع البحر: **"أحسست توا بألفة غامرة للبحر، إنني أعرف هذا العملاق الأخضر اللامنتهي، كأنه يمور بين ضلوعي، واستمرأت طيلة الرحلة ذلك الإحساس في أني في لا مكان، وحدي، أمامي، وخلفي الأبد، أو لا شيء، وصفحة البحر حين يهدأ سراب آخر، دائم التبدل والتحول"**[١].

فالتوظيف البنائيّ للباخرة من حيث هي مكان مغلق يفترض بالضرورة انفتاحًا على المكان المفتوح ممثلا بالبحر الذي قامت بينه وبين "مصطفى سعيد" هذه الألفة والحميمية، ولعله في الوقت نفسه موطن الأسرار والرغائب الدفينة التي استودعها خزينة في حضنه. وخلاصة الأمر لنا أن نقول: إذا كان القطار قد غلف الشخصية بطابع حياتيّ مؤنسن في علاقته بالذات أولا، وبالآخر ثانيًا، فإنّ الباخرة بحكم تموضعها في البحر قدمت صورة أخرى في علاقة الإنسان بالموجود الطبيعيّ المنفتح، لينصهر بذلك عالم الجماد الطبيعي بحياة الشخصية، ويعطيه طابعًا إنسانيًا مميزًا تنعكس فيه رغبات الشخصية، ومشاعرها الباطنية.

(٢)أشكال بنية المكان

يعتمد تأسيس بنية المكان في الخطاب السرديّ على معطيات فنية تشكل صيغة الخطاب وحركيته، وتظهر من خلال هذه المعطيات فاعلية البنى المكانية في إطار من الانسجام والتداخل بين الفضاء المكانيّ - الذي يحدد أنماط المكان من حيث كونه مفتوحًا أو مغلقا، متحركا أو ساكنا - والأنساق المكانية التي تتشكل على سطح بنية النصّ الروائيّ. ووفقا لهذه الاعتبارات فإنه يلزم تحديد صفة مهمة للبنية المكانية تعتمد على ما سقناه من تعريف (جان بياجيه) لها بأنها "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية"[٢]. وهذا التعريف يضعنا أمام مجموعة من المحفزات السردية التي تسهم في إثراء البنية المكانية بمدلولات جديدة، وأنساق مستحدثة، أهمها حركة الشخصيات في الخطاب الروائيّ، وعلاقاتها بالمكان، ومدى التراتبية التي يطلقها المؤلف في نصّه السرديّ من خلال علاقة المكان بمكان آخر، الأمر الذي

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٠- ٣١.

[٢] بياجيه، جان (١٩٧١)، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، (ط١)، بيروت: منشورات عويدات، ص ٨.

يفترض بالضرورة تحولا في بنية المكان نفسه، على اعتبار أنها " تتحرك داخل بنيات، وضمنها نتحرّك نحن"[١].

وعلى وفق هذه الحركية الناجزة لبنية المكان تتوالد مجموعة من الأشكال التي تظهر في النصّ، يستدعيها اتساع آفاق القراءة، وتعدد التأويلات المفترضة، وهذه الأشكال التي سنوضحها تفصيلا ليست بالضرورة المعبرة عن هيكلية الخطاب الروائيّ بكليته، بل إننا سنجد في قراءتنا النقدية تعددًا وتناوبًا لتلك الأشكال في النصّ الواحد، بما تتطلبه حركة الشخوص، وعلاقتها بالأمكنة، الأمر الذي يجعلنا نقول إنّ هذه الأشكال، وكيفية توظيفها إنما تعكس في حقيقة الأمر فضاءات الأمكنة المدركة ذهنيًا، باعتبارها متضمنة فيها، وبذا تتناوب حركة هذه الأشكال بين الانغلاق والانفتاح في فضائها، وبين هاتين الحركتين تتحدد الصيغة الجمالية لقيمة المكان.

وانطلاقا مما تقدم، تتراءى لنا هذه الأشكال المنظمة لبنية المكان باعتباره فضاءً مؤطرًا لها في الأنواع الآتية:

- البنية المكانية المتدرجة
- البنية المكانية المتجاورة
- البنية المكانية العكسية
- البنية المكانية البوليفونية

(٢-١) البنية المكانية المتدرجة

يمكن تعريف البنية المكانية المتدرجة بأنها البنية التي تنطلق من موقع مكانيّ معين، ثم تضمّ بعدها مجموعة من الأمكنة على أساس علاقة الجزء بالكل، أو العكس[٢]، ولا يفترض بالضرورة تحديد العلاقة بين المكان وغيره على أساس آليات اشتغال الجزء بالكل، وإنما يتجاوز ذلك إلى الامتداد الوصفيّ لمستويات الأمكنة عبر الرؤية البصرية للشخصية، وفي الحالين يكثر أمثال هذا الوصف التدريجيّ للمكان في أساليب العرض البانوراميّ. ولا شك في أنّ هذا الوصف التدريجيّ للمكان يعطي " صفة الحركة، فضلا عن الكشف المستمر للتكوين المكانيّ "[٣]، كما أنه في الوقت

---

[١] أكو، أمبرتو (١٩٨٧)، تحليل اللغة الشعرية، من كتاب: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، تزفتان تودوروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، (ط١)، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ص ٨١.

[٢] جاءت هذه البنية بمسمى مختلف اعتمده خالد حسين في دراسته للبنية مقسما إياها وفق آليات الاشتغال النقدي، وهي آلية التضمين والاشتمال، والآلية العكسية، وآلية التضاد، ينظر: حسين، خالد حسين، من المكان إلى المكان الروائي، ص ١٧٦.

[٣] الدليمي، منصور نعمان نجم (١٩٩٩)، **المكان في النص المسرحي**، (ط١)، إربد- الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ص ٩٤.

نفسه يركز النظر حول بؤرة مركزية معينة، منطلقا بعدها إلى أماكن أخرى، وهذا ما يضفي عليها صفة الانتظام والترتيب.

نلتقط صور هذا المكان المتدرّج في وصف الراوي "محيميد" لقصر "بندر شاه"، **"وصلت الباب يحدوني الصوت، فإذا حراس تمنطقوا بالخناجر، فتحوا الباب، كأنهم ينتظرون مقدمي، وسرت وراء الصوت في دهليز طويل، ذي أبواب، على كل باب حرس، حتى انتهينا إلى قاعة واسعة مضاءة بآلاف القناديل... وكان في صدر القاعة...منصة مرتفعة، عليها عرش، كرسي عن يمين، وكرسي عن شمال"**[١]. ترتكز هذه البنية المكانية على إطار مكانيّ عامّ ينظم حركات مستويات الأمكنة، وهو قصر "بندر شاه"، ثم تبدأ نقطة الانطلاق في الوصف، لتفضي إلى ما بعدها وفقا لعلاقة الجزء بالكل على النحو الآتي[٢]:

الباب ←—— دهليز طويل ←—— قاعة واسعة [منصة مرتفعة + عرش+ كرسي+ كرسي]
(أ) ←—— (ب) ←—— (ج)

إنّ التحول المكانيّ في الوصف السابق يفترض بالضرورة حركة دائبة ومستمرة، تعتمد على الفعل الإنسانيّ الذي يتحرك ضمن الإطار المكانيّ المحيط به (وصلت... فتحوا... وسرت... انتهينا)، وهذا الفعل يتحدد بنقطة انطلاق ونقطة انتهاء، لتمارس البنية المكانية وظيفتها بين هاتين النقطتين، وهي السماح للمتلقي بمتابعة الفعل الحركيّ، وإضفاء نوع من الترقّب في نفسه، ليتابع ببصره جزئيات المكان وحيثياته.

يفضي هذا الانتقال التدريجيّ لاستعراض أجزاء القصر إلى علاقة الخارج بالداخل، فالنصّ الواصف ينفتح على (الباب) باعتباره العتبة التي تفصل بين المكان المغلق والمكان المفتوح، ثم يمضي متخطيًا هذا الحاجز إلى الولوج داخل القصر، وهذا الانتقال يعمّق استراتيجية القصر، ويكشف عن وظيفته التي تتأسّس على وفق خطة هندسية وحسابية مدروسة تضع أجزاء المكان بين ما يشبه الجرد التتابعيّ لتحديد هوية طبوغرافية للمكان دون الاعتماد على وظيفته الدلالية.

وإذا كان الوصف السابق يعتمد على حركة الشخصية المتصاعدة في المكان، فإنّ الوصف الآتي سيعتمد على حركة هابطة، فيبدو المكان الأول متضمِّنا لأجزاء المكان، ومشتملا عليها. فقد جاء في وصف رحلة الراوي الصحراوية: **"وضربت في الصحراء، لا يوجد مأوى**

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٧- ٤٨.

[٢] اعتمدنا في تحديد الرمز (أ) على الجزئية الصغرى للحيز المكانيّ، تصاعدا إلى الرمز (ب)، ثم الرمز (ج) الذي يمثل الحيز الأكبر في النظام الوصفيّ للمكان.

من الشمس التي تصعد في السماء بخطوات بطيئة...لا مأوى سوى الظل الساخن في جوف السيارة،... طريق ممل يصعد ويهبط، لا شيء يغري العين، شجيرات مبعثرة في الصحراء كلها أشواك، ليست لها أوراق، أشجار بائسة ليست حية ولا ميتة"[١].

يعتمد الراوي في وصفه على تحديد الإطار العامّ للمكان (الصحراء)، باعتباره البؤرة الحيّزية التي تندرج تحتها بؤر فرعية على النحو الآتي:

الصحراء ←—— طريق مملّ ←—— شجيرات متناثرة

(ج) ←—— (ب) ←—— (أ)

يغلف التدرّج المكانيّ الشخصية بحالة من الانكسار الشعوريّ، ويكشف عن نفورها من المكان الذي يحتويها، ويضفي هذا التحول العكسيّ للمكان طابع الدقة والتوغل في محتوياته، كما أنه يطرح رؤية الشخصية تجاه المكان الذي تتحرك فيه، وبالتالي يغتني هذا الوصف الهابط بمدلولات وإيحاءات مكثفة نستنطقها من خلال حركة الشخوص فيه، وإشاراتهم اللغوية، واستبطاناتهم الذاتية.

ونقف على نموذج آخر للبنية المكانية المتدرجة لا يستحضر علاقات الجزء بالكل، وإنما ينفتح الوصف على آفاق واسعة ممتدة للمكان في لا نهائياته المطلقة، وفضائه الواسع، باعتماد الرؤية البصرية التي تعد بمثابة عدسة الكاميرا في رصدها تجليات المكان الواسع، واتساعه، فقد جاء في وصف التفات الراوي إلى منظر الطبيعة من حوله: **"أدار عنان حمارته، واستقبل مشرق الشمس. بانت له من ذلك البعد كأنها على هضبة، بلا أول ولا آخر،...الضفة الشمالية صفراء تتوهج تحت شمس الضحى، ثم النهر يختفي ويبين، كالسراب...أشجار السنط والطلح تتشبث بالماء، تليها حقول القمح، وحين يستقر النظر على غابات النخل في الوسط، تفجؤه فورة الحياة فيها، حقول أخرى تمتد حتى أسفل البيوت، بعدها رمال وصحراء لا تنتهي"**[٢].

يؤسّس الوصف السابق مشهد المنظر الطبيعيّ لفضاء القرية، رابطا تجليات هذه الأمكنة بمؤشرات الزمن التي تفرغ دلالاتها في لون الشمس، وإشراقها، ويعتمد هذا التدرج المكانيّ لوصف الطبيعة في خواصّها التي تنحصر في عناصر ثلاثة: الارتفاع، والانسيابية، والجمود، فتظهر خاصية الارتفاع في حركة الشمس التي تبدو معلقة بين السماء والأرض، لتشرف على الضفة، فينعكس ضوؤها على منظر صفحة النهر، أما الانسيابية فتبدو في حركة النهر المستمرة

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠٨.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ٢٩.

في الاختفاء والظهور، وأمّا الجمود فينحصر في وصف حقول القمح والصحراء المترامية الأطراف، ومثل هذه الأماكن تتصف بالثبات والسكون باعتبارها أصلا من أصول معاش الإنسان في العمل والسكن.

والناظر في الوصف السابق يلمح أهمية اعتماد هذه الأشكال على حاسة الرؤية البصرية التي تستطيع بدورها أن تقدم الاعتبارات الشكلية للمكان في المبنى الحكائيّ تقديمًا لغويًا مدركا في وعي الشخصية، ويترتب على خاصية إدراك الإنسان العالم من حوله إدراكا بصريًا "أنّ الناس يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية"[١]. وبدهيّ أنّ هذا الاعتماد القائم على تشكيل الفضاء الحكائيّ في صيغة لغوية يضفي دينامية على النصّ الروائيّ، ويفضي في الوقت نفسه إلى تأويلات شتى تفرضها طبيعة المعالجة والطرح.

(٢-٢)البنية المكانية المتجاورة

مع البنية المكانية المتجاورة تتحدد تجاورات لأمكنة عدة لا تنتمي إلى المستوى نفسه في الوظيفة والتعالق الهيكليّ، وإنما " يمكن لأمكنة مختلفة أن تتجاور في فضاء الرواية دون ارتباطات فيزيائية تذكر، كأن يورد الروائيّ حديقة، ثم ملعبًا، أو غرفة"[٢]. وهذه البنية المتجاورة تفترق عن سابقتها في أنها لا تعتمد تسلسلا خطيًا يربط بين أجزاء المكان الواحد، ولا وصفا ناظرًا يوحّد مكونات المكان المتشابه في السعة، وإنما تتوزع أجزاء الأمكنة على أرضية النصّ الروائيّ، وتتبادل أدوارها حسب وظيفتها الإيحائية، أو مدلولاتها البنائية. والتعدد في مستويات الأمكنة لا يعني تناثرها الباعث على الفوضى، وإنما يربطها معًا إما رؤية المؤلف نفسه، أو حركة الشخصية داخلها من خلال الاعتماد على الانتقال من حيّز إلى آخر وفق ما تقتضيه بنية الخطاب السرديّ.

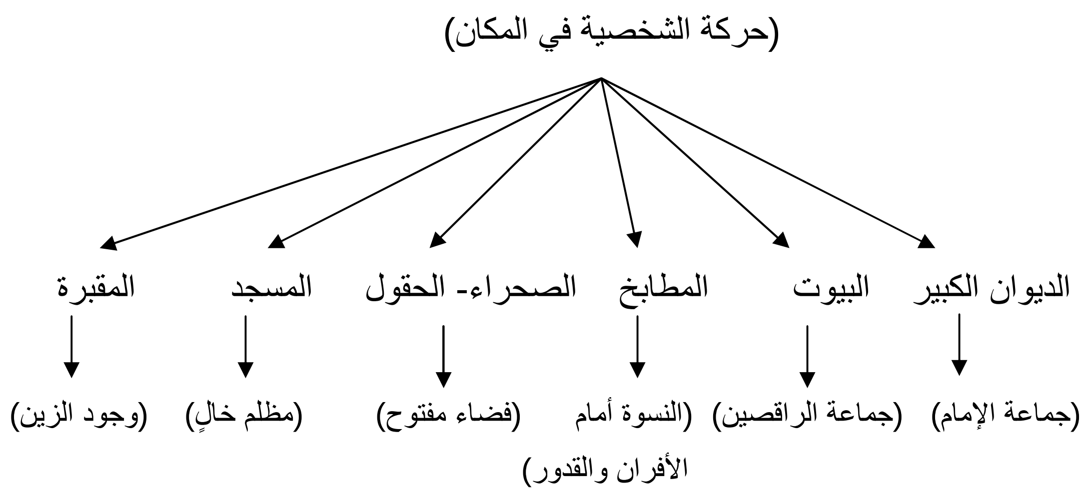
ويستوقفنا نموذج اختفاء "الزين" ليلة عرسه، ومشهد البحث عنه، وهذا البحث يعد محفزًا للشخصيات للتحرك في أمكنة متوزعة في الفضاء التخييليّ، مع العلم بأنّ هذا الانتقال يُلغي اعتبارات المكان الموحّد، ويُزيل الحدود في الخواصّ التي يشترك فيها مكان مع آخر، فتتجاور هذه الأمكنة على أرضية النصّ كما يأتي[٣]:

---

[١] لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفني، ص ٨٨.

[٢] حسين، خالد حسين، من المكان إلى المكان الروائي، ص ١٧٦.

[٣] ينظر: عرس الزين، ص ١٠١- ١٠٢



يدلّ هذا التعدد المكانيّ على مسح شامل قامت به الشخصيات، وقد يكون هذا الانتقاء للأمكنة عشوائيًا، وقد يكون مقصودًا حسب تردد الشخصية في المكان الذي تألفه، وقد أسبغ هذا التعدد بعض الصفات على الأمكنة المتنقل فيها، وهذه الصفات تبدو متناقضة إذا ما وضعت بجوار بعضها البعض، الأمر الذي يتيح تنوعًا دلاليًا للمكان، ويعطي فكرة خاصة عن طبيعة الشخصية التي ترتاد هذه الأمكنة. ويكشف فعل "الزين" في ذهابه إلى المقبرة عن غرابة في التصرف، لما يوحي به المكان من رهبة وسكون، لا تتماشى مع حركة الصخب والفرح في عرس القرية، غير أنّ التبرير الذي تقدمه الشخصية في فعلها هذا يكمن في الارتباط الغريزيّ بشخصية "الحنين" الذي زار "الزين" قبره بدافع الشوق والحنين إليه. وهذا يؤكد حقيقة في البناء اللغوي للأمكنة مفادها أن تجاور الأمكنة المتباينة طبوغرافيًا وهندسيًا يتأطر وينتظم في حركة الشخصية، وفي الوقت نفسه فإنّ قصدية المكان التي تتجه إليها الشخصية ترتبط هي الأخرى بشخصية داخل هذا المكان، وهذا اللون في البنية المتجاورة يقدم أهمية خاصة لحركة الشخصية في المكان، والتعالق النصيّ مع شخصية غيرية داخل هذه البؤرة المكانية.

(٢-٣)البنية المكانية العكسية

أما البنية المكانية العكسية فهي الأكثر حضورًا وانتشارًا في الفضاء الروائيّ، إذ تنجم عنها انتظامات مكانية متقابلة تتداخل في إطار البنية العامة، وتتبادل أدوارها، ومواقعها الجغرافية التي أسّست لها أصلا. ويعتمد المؤلف في تحقيق هذه الانتظامات على "التناظرات القائمة في أشكال الأمكنة الملموسة التي تصوّر حركة الأبطال وانتقالاتهم المكانية من شكل مكانيّ إلى آخر"[١].

وتحقق البنية العكسية للمكان القيمة الجمالية لمستويات الأمكنة التي يسمح لها هذا التوظيف البنائي بالتحرك في أكثر من اتجاه، والاندغام في معطى المكان المُناهض له، وحلوله مكانه، لغاية

[١] الدليمي، منصور نعمان نجم ، **المكان في النص المسرحي**، ص ٩٥.

بنائية ودلالية تستهدفها أنساق البنية العميقة للفضاء الروائيّ، وهذا التبادل الوظيفيّ من شأنه أن يخصّب الأبعاد الدلالية للمكان، ويفتح المجال لتعدد الرؤى التي تنبثق من ملموسية المكان وإدراكه ذهنيًا لدى المتلقي.

تطالعنا نصوص الطيب صالح الروائية بمثل هذه الأنساق المتضادة للأشكال المكانية، وأول نموذج نستقرئه يرهن هذه الأشكال بعلاقة الشرق والغرب من خلال تصعيد الفاعلية النصية للأمكنة، وهذا الترهين لا يقف في موازاة تقابلية؛ شمال / جنوب، أو شرق / غرب فحسبُ، وإنما تتجاوز البنية العكسية هذه التقاطبات الثنائية، لتندغم معطيات الجنوب السودانيّ في حيّز المكان الغربيّ اللندنيّ، والعكس صحيح. فالغرفة اللندنية لـ"مصطفى سعيد" تستحضر أشياء ومكونات مشرقية تنصهر بروح الشرق، وتنطق بأصالته، وبانتماء الإنسان إليها؛ **"الصندل والند وريش النعام وتماثيل العاج...والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء...وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن...الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق..."**[1].

تفرز محتويات المكان المغلق هنا معطيات الحضارة العربية ومظاهرها في مختلف نواحيها، لتغذي وعي الشخصية بالوطن الأصل الذي ظل يستحضره بذاكرته في حواسه من رائحة ورؤية، كما تستبطن المخزون الثقافيّ للإرث العربيّ في الكتب التي تطبع الشخصية بطابع خاصّ مغاير لحضارة الغرب ومادياته.

وفي إطار وصف الغرفة السودانية لـ"مصطفى سعيد" في قريته سنلحظ الرصّ الهائل الكثيف لمعطيات الحضارة الغربية ومظاهرها؛ **"مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها...كتب الاقتصاد والتاريخ... دائرة المعارف البريطانية... القرآن بالانكليزية... لا يوجد كتاب عربي واحد"**[2]. ولا تنغلق دائرة المكان القرويّ على هذه المعطيات فحسبُ، وإنما تستحضر الغرفة إهداءات ورسائل وصورًا وألواحًا هي بمثابة الإرث الأوروبيّ الذي حصّله البطل في حياته في لندن.

يقدم هذا الانصهار لموجودات المكان الضدية في المكان المعاكس إشارة واضحة على مدى تغلغل هذه الأشياء في ذهن الشخصية لمكان لم يعدّ لها حقيقة، ولا تمتلكه، فأضحى وجودها فيه مغلفا بطابع الغرابة والرفض الكينونيّ فيه، كما يكشف هذا التذبذب في تصوير جزئيات المكان عن تذبذب فكر الشخصية وعدم استقرارها في المكان الواحد الذي تعيش فيه، مما يعني تقديم

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٤٧.

[2] المصدر نفسه، ص ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩.

صورة عائمة محوّرة للشخصية القاطنة في المكان، تنشأ من تنازع حضارتين متناقضتين لم يكتب لهما الاستمرار والدوام في عالمه المعيش.

وتظهر لنا البنية العكسية للمكان في علاقة المكان المفتوح بالمكان المغلق، إذ تنبني القاعدة النصية لبنية المكان المغلق أو المفتوح على أحداث وأفعال تستوجب تحققها في إطار هيكليّ معين مناسب لها، كأن يفترض مثلا لعب الأطفال ولهوهم مكانا مفتوحًا واسعًا للتحرك بحرية، وبالمقابل يفترض النوم أو الدراسة مثلا مكانًا مغلقا لمستلزمات الهدوء والراحة. وفي هذا التحديد المفهوميّ للمكان وخواصّه تنزاح البنية المكانية العكسية عن آلية اشتغالها التي وضعت لها أصلا، فتتبادل الأدوار، وتأخذ وظيفة المكان المعاكس له، حيث يعتمدها الروائيّ في بنيته لغرض التكثيف والإيحاء الدلاليّ.

ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا المجال مشهد العملية الجنسية بين "مصطفى سعيد" و"جين موريس" التي تمت في حديقة (رتشمند): **"كنا في حديقة رتشمند قبيل الغروب، لم تكن الحديقة خالية تماما من الناس.... دون سبب وضعت ذراعيها حول عنقي، وقبلتني قبلة طويلة، أحسست بصدرها يضغط على صدري، وضعت ذراعي حول خصرها، وجذبتها إلي فتأوهت آهات مزقت نياط قلبي، وأنستني كل شيء... أخذتها هنالك في العراء، لا يهمني إن كان ذلك على مرأى ومسمع من الناس"**[١].

إنّ الفعل الجنسيّ بكامل دقائقه، وسلوك الشخصية فيه، يجعله مغلقا بطابع خاص يفترض تحققه في بيئة مغلقة، فالجنس – في العُرف العامّ- يدخل في فرضية الفكر المحرّم الذي لا يصح أداؤه إلا في أحوال وإشارات معينة في داخل أطر مكانية تعتمد الانغلاق والسكون، وهذا الانزياح في تحديد الفعل في المكان إنما يعكس اندفاع الشخصيات، وحركتها العابثة غير المنضبطة، والمتعالية على حدود المتعارف والقانون الأخلاقي الذاتيّ.

ويستوقفنا مثال آخر في علاقة المكان المغلق بالمكان المفتوح، وهو حدث الاجتماعات، والحوارات التي كانت تقوم بها الشخصيات في أرض خالية لا تحدّها حدود في القرية، وبدهيّ للناظر في أصل الافتراض المكانيّ لتلك الاجتماعات المهمة أحيانًا والمسلية أحيانًا أخرى أن تنجز في مكان مغلق، لما لمثل هذه الأحاديث من طابع خاصّ يهمّ المتكلمين وحدهم دون غيرهم. وقد تكررت هذه المشاهد الحوارية في بقعة رملية تضم مجموعة "محجوب" وشلته – مركز الثقل في القرية - أمام دكان "سعيد"، للتناقش في أمور القرية، والأحداث الجسيمة التي تحصل فيها[٢]. فنلمح في إطار هذه الحوارات الوسيلة التي كان يرتاح بها القرويون بالجلوس إمّا على بقعة

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٢.

[٢] ينظر: عرس الزين، ص ٨١، و ضو البيت – بندر شاه، ص١١.

الرمل، أو على الكنبة التي تمثل عنصرًا فاعلا في إضفاء سمة الحضور المغلق للمكان المفتوح[١]، وهذا التصوير لمنظر الكنبة يعطي مشهدًا متنافرًا من الناحية الهندسية، لكن هذا التنافر في الحيّز المكانيّ يصبغ المكان بصبغة خاصة، تجعله الفضاء الواسع الذي يفتح المجال لإثراء مخيلة الشخصية المتمكنة فيه، كما أنه يعكس الطبيعة المحلية لأهل السودان في بساطة تصرفاتهم، وسذاجة أعمالهم.

وفي بعض الأحيان تبدو علاقة الحدث الناجز في المكان غير منسجمة أو غير مقبولة على الأقل، فتؤصل بذلك طابع الغرابة على ملموسية المكان، وفي الوقت نفسه تغير الدلالية التي يمكن أن يحققها المكان في أصل وضعه، فتتولد العلاقة العكسية بين طبيعة الحدث المنجز والمكان المؤطر له. ومثالنا على ذلك ما يحققه المسجد – مكانًا مغلقا- من أداء طقوس العبادات، ومعقد الناس لجلسات التقوى والصلاح، وما يرتبط به من أجزاء أخرى تؤدي ذات الوظيفة؛ كالمئذنة التي اكتسبت رمزيتها بأصوات المؤذنين الداعين إلى الصلاة، أو طلب التوبة. فإذا كانت هذه الأرضية العامة التي ينطلق منها المسجد باعتباره رمزا دينيًا، فإنه ما لبث أن أصبح موضعًا لمناسبات الأفراح، إذ أصبحت تجري فيه مراسيم الزواج، وحفلات الختان، وهذا ما أظهرته البنية السطحية لمستويات الأمكنة في الروايات[٢]، وتتسع دائرة هذه المناسبات بتتويج زواج "ضو البيت" من "فاطمة" الذي لم يقتصر على أداء مراسيم الزواج فقط، وإنما تجاوزه إلى تعالي الأصوات، ودقّ الطبول لتشهد جنبات المسجد هذه الفرحة الشعبية الغامرة: **"تصايح الناس أبشروا بالخير، أبشروا بالخير، وهزوا بأيديهم، ولوحوا بعصيهم، وتصافحوا، وتعانقوا، وماجت الزغاريد، وتفجرت، وتجاوبت في جنبات المسجد وما حوله"**[٣].

وهذا التحول الوظيفيّ لدور المسجد، باعتباره الرمز الدينيّ لأداء العبادة من شأنه أن يثري المكان بمدلولات جديدة تتداخل مع المدلول الأصليّ له، وتحدث شرخًا في معمارية البنية النصية للرواية، فيغدو المكان هنا بؤرة انتظام التقابلات الدلالية وتداخلها في ما يمكن أن نسميه "تناسل الدلالة الجديدة من تداخل الضدّ بضدّه"، مما يعني تعالق الشخصية بالمكان، فتضفي عليه جوًا من الألفة والحميمية، لينصهر بدوره في بوتقة تفكيرها ومخيلتها الذهنية.

---

[١] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ٤١.

[٢] نذكر على سبيل المثال مراسيم زواج الزين بنعمة في الجامع، ينظر: عرس الزين، ص ٩٥. وعقد زواج سعيد عشا البايتات الذي أنجز في داخل الجامع أيضا، ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ٢٦.

[٣] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٣٠.

(٤-٢)البنية المكانية البوليفونية

ونقف أخيرًا عند البنية المكانية البوليفونية، وهو اصطلاح يرتدّ إلى (يوري لوتمان) الذي عنى به:" المكان نفسه الذي نجد أجزاء منه مبعثرة في العمل الفنيّ الواحد، وبطرق مختلفة باختلاف الشخصيات والأحداث"[١]، وتتيح هذه البنية توالد العديد من الأصوات تجاه المكان الذي تنطلق منه، شريطة أن يتكرر ذكر المكان نفسه، أو محتوى منه لتبيان التغيير الذي تطرحه الشخصية في هذا المكان منظورًا له، ولا يخفى ما لهذا العرض البوليفونيّ لجزئيات المكان من أهمية في تقديم عدد كبير من الشخصيات في فضاء الخطاب الروائيّ، كما أنه لا يمثل مجرد عرض خارجيّ في جسد الرواية العربية، وإنما يمثّل إعادة تشكل للبنية السردية وفق خصوصية معينة"[٢].

تشكل القرية فضاءً مكانيًا متكررًا تجاوبت أصداؤه في نصوص الطيب صالح جميعها، وتزاحمت في إطاره العديد من أصوات الشخصيات التي قدمت وجهات نظر معينة للمكان المعيش، وقد تخصبت هذه المنظورات في إطار علاقة القرية بمجتمع المدينة المناهض له. وتناثرت وجهات النظر المتعددة لشخصيات رواية "بندر شاه"، وشهدت أرضية القرية ساحة خصبة لآراء الشخوص حول العيش فيها، من ذلك ما نشهده من رأي واضح لتعلق الراوي "محيميد" بقريته بعدما شهد صخب المدينة وضوضاءها[٣]، ثم يقدم "الطاهر ود الرواسي" رأيًا مناقضًا للأول منطلقا من القرية، مشيرًا إلى أوضاعها السلبية التي تشهدها، **"ود حامد مسجمة ومرقدة، في الصيف حرها ما يتقعد، وفي الشتاء بردها أجارك الله...فيها الدبايب والعقارب، ومرض الملاريا والدسنتاريا، حياتها كد ونكد، ومشاكلها قدر سبيب الراس"**[٤]. وتتكرر هذه البنية المكانية في حديث "مريم" مع الراوي حول عفونة القرية في مقابل صلاح البندر[٥].

وتبدو البنية المكانية البوليفونية منفتحة بدلالة تعدد الأصوات التي ترتكز عليها، غير أنها تسمح أيضا بتحوّل النظرة إليها على صعيد الصوت الواحد، فتأخذ البنية هنا طابعًا متحولا لرؤية الشخصية الواحدة، وفي الوقت نفسه طابعًا متعدد الزوايا لرؤية الشخصيات. فتبدو نظرة الراوي "محيميد" لغرفة "مصطفى سعيد" في القرية حيادية، مجرد شكل هندسيّ بنائيّ لمعمارية البيت، **"كان بيتا عاديا، ليس أحسن ولا أسوأ من بيوت الميسورين في البلد... ورأيت إلى يمين الديوان**

---

[١] نقلا عن: النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص ٢١.

[٢] ثامر، فاضل (١٩٩٥)، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، **أفكار**، (١٢١)، ص ٧١.

[٣] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ٨٤.

[٤] بندر شاه- ضو البيت، ص ٨٦.

[٥] ينظر: بندر شاه- مريود، ص ٦٦.

غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء، سقفها لم يكن مسطحا كالعادة، ولكنه كان مثلثا كظهر الثور"[١]، ثم تتحول هذه النظرة إلى تحفز وتأهب لهتك أسرار الغرفة، فتغلف حينئذ بطابع خاصّ يستبطن خصوصية الشخصية وسرّها، **"ها أنذا أقف الآن في دار مصطفى سعيد أمام "باب الحديد"، باب الغرفة المستطيلة المثلثة السقف الخضراء النوافذ، المفتاح في جيبي، وغريمي في الداخل على وجهه سعادة شيطانية"**[٢]، وتتسع هذه التحولات في رؤية المكان بتجاذب صوت "محجوب" إلى جانب صوت الراوي المتحوّل، وهو ما يشهده الحوار الآتي الذي دار بينهما حول الغرفة: **"هذه الغرفة (الراوي) عبارة عن نكتة كبيرة كالحياة تحسب فيها سرًا، وليس فيها شيء، وقال محجوب: أنت سكران، هذه الغرفة مليئة من أرضها إلى سقفها بالكنوز، ذهب وجواهر ودرر ولآلئ"**[٣].

وتكمن أهمية ترسيخ المكان البوليفونيّ، وإثراء قيمته في كونه يأخذ شكلا متكررًا يتناثر في صفحات النصّ الروائيّ، ومن خلال هذه التنقلات المتعددة تتراءى تنوعات المنظورات إليه، فيبدو الشكل المكانيّ هنا مفتوح الاتجاهات في علاقته بالشخصيّة الناظرة، وفي الوقت نفسه يمتاز في بنيته الظاهرة بالانغلاق والانضباط بحكم موضعه في أرضية النصّ، باعتماده على جدارية صلبة تضمن له السيرورة والثبات.

وتأسيسًا على ما تقدم، يتضح لنا أنّ البنى المكانية تشكل انتظامًا لها في البنية العميقة للخطاب، وتعمّق قيمة الشكل المكانيّ الملموس أو المحسوس إزاء علاقته بباقي الأشكال الأخرى من خلال استبطان ذاتيّ لخلجات النفس، وانعكاس ذلك على نسقية المكان، وما لحركة الشخصيات، ووجهات نظرها المتباينة من دور في تأطير شكل معين لهذه البنى. وكما قلنا سابقا فإنّ فاعلية النصّ لا تتحدد ببنية مكانية أحادية للخطاب السرديّ، وإنما قد تتعدد أشكالها، وتتنوع حسب التوظيف الدلاليّ لها، لتشكل معًا روح المكان، وتضمن له عمقه الاستراتيجيّ في تفاعله مع باقي عناصر الخطاب الروائيّ.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ١١٠.

الفصل الرابـع: بنيـة الشخصية الروائية

- وطـــاءة

- دالّ الشخصيّــة

- مدلول الشخصيّـة

- البنـــاء العاملـــيّ

وطـــاءة

تعددت الكتابات النظرية والأطروحات المنهجية التي تناولت الشخصية الروائية بالدرس والتحليل، وذهب النقاد مذاهب مختلفة حول تحديد فاعليتها وبنيتها في الخطاب السرديّ. وقد تعرّض مفهوم الشخصية إلى تصنيفات شتى ارتبط منها بقضايا شكلية، وقضايا موضوعية. وتبعًا لذلك ظهرت تقسيمات للشخصية، فمن حيث كونها ثابتة أو قابلة للتغيير ظهرت الشخصية المسطحة، والشخصية المستديرة (أو حسب تعبير فورستر المغلقة) ، ومن حيث اعتبار دورها في السرد الروائيّ ظهرت الشخصية الرئيسة والثانوية. وهذا التقسيم الذي ظل مسيطرًا لوهلة في ساحة النقد الأدبي " قد يفسح مجالا لفهم التفاعل بين الشخصية والعالم التخييليّ على نحو أكثر مرونة"[١].

ويبدو من الضرورة تبيّن الفرق بين مفهوم (الشخصية) ومفهوم (الشخص) باعتبار الشخصية "لا توجد خارج الكلمات، وإنما هي شخصية ورقية، تقدم الشخص (الإنسان) بناءً على معطيات مناسبة للعمل الأدبيّ"[٢]، وباعتبار الشخص إنسانًا حقيقيًا من لحم ودم، "ويكون ذا هوية فعلية، ويعيش في واقع محدد زمانًا ومكانًا"[٣]. وبدخول الشخص إلى العمل الأدبيّ يكتسب سمة خاصة به تفرضه عليه الشخصية، فيصبح مفهوم الشخصية في تلك الحالة: "عبارة عن شخص يعيش القصة"[٤].

وتأسيسًا على الاستعمالات التي تحدد مفهوم الشخصية من حيث كونها شخصًا يقوم بدور معين في العمل الخياليّ (القصصيّ)، يمكننا أن نلاحظ ثلاثة عناصر تشترك في إبراز مفهوم واضح للشخصية، وهي:

- الشخص، وهو الفرد الذي يُسند إليه الدور.
- الدور، وهو الوظيفة التي يقوم بها الشخص.
- الشخصية، وهي مجموع العلاقات بين الشخص والدور الذي يقوم به، مضافا إليها سلسلة الروابط المكانية والزمانية التي تحدد وجودها، وتفصح عن أهميتها في العمل الروائيّ.

---

[١] مارتن، والاس، **نظريات السرد الحديثة**، ص ١٥٤.

[٢] Ducrot, Oswald, and Todorov, Tzvetan, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language,** p ٢٢١.

[٣] قسومة، الصادق، **طرائق تحليل القصة**، ص ٩٨.

[٤] Kennedy,X, j, **An Introduction to fiction**, little brown, boston, p ٧٣.

ومع التحليل البنيويّ يرتبط مفهوم الشخصية في العمل القصصيّ بمفهوم الفاعل في الدراسة اللسانية، على اعتبار أنّ الشخصية هي اسمٌ لا فعلٌ بالمعنى النحويّ، ففاعل الفعل ومن يقع عليه الفعل لا يكون إلا اسمًا، والشخصية بذلك تكتسب صفة الاسم فتكون مولدة للأحداث، وفي الوقت نفسه تنفعل بها جرّاء علاقتها بالمكونات البنائية الأخرى. كما أنّ الشخصية تماثل الاسم في حملها نعوتا وأوصافا تخبر عن حالها، وتؤسس لوجودها. فتعرّف الشخصية على وفق ذلك " باعتبارها (مشاركا) وليس (كائنًا)، فالأدوار المفترضة مختصرة جدًا، وتعتمد مباشرة- وإلى حدّ كبير- على الحبكة بحيث تتركنا مع فضلة هائلة يستدعي تنظيمها قيام التحليل البنيويّ بمحاولة لتفسيرها، وليس تجاهلها"[١]. وهذا التطوّر في التصوير المعرفيّ للشخصية جعلها جزءًا متكاملا في السرد باعتبارها فتاتا لفظيًا يسند إليه أفعال ووظائف تحقق لها كينونتها وسيرورتها في الخطاب السرديّ. وانطلاقا من هذا الإطار النظريّ سنخصص الحديث عن نظريات السرد الحديثة التي تناولت دراسة الشخصية، بوصفها جزءًا لا يتجزأ من العملية السردية، ومكونًا أساسيًا يحمل هوية خاصة به.

قدم ***فلاديمير بروب (Propp)*** تصوره عن الشخصية في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" الذي يُعدّ من الدراسات الرائدة في حقل البنيوية الدلالية، والبارز في هذا الكتاب هو اهتمام (بروب) بالجانب المورفولوجيّ للشخصية[٢]، مع تعظيم أفعالها والوظائف الصادرة عنها.

لقد كان منطلق (بروب) في تصوره المنهجيّ هو البحث في المتغيرات والثوابت في الحكاية، فقد عدّ العنصر الثابت منعزلا عن المتحول، بهدف خلق بنية ثابتة تتحقق في أشكال متعددة. وعلى هذا الأساس حدّد عنصرين أساسيين داخل الحكاية: الشخصية باعتبارها كيانًا متحولا، والوظيفة باعتبارها عنصرًا ثابتا، مسوغًا وجود الشخصية. واستنادًا إلى هذا التميز يربط (بروب) الشخصية بالفعل الذي تقوم به، عازلا كل ما يتعلق بصفاتها وأسمائها الدالة عليها، مؤسسًا بذلك مفهومه للوظيفة على أنها:" فعل شخصية تعرّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة

---

[١] كلر، جونوثان (١٩٨٦)، البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، **الأقلام**، العدد، ص ٧٥.

[٢] يعود تأصيل مفهوم " مورفولوجيا " إلى الشكلانيين الروس الذين قصدوا من ورائه الشكلية، فيقول (إيخنباوم) أحد رواد هذه المدرسة:" يوصف منهجنا عادة بكلمة {شكليّ}، وأنا أفضل أن أسميه {مورفولوجيّ}؛ لأميزه عن المناهج الأخرى؛ كالمنهج النفسيّ، والمنهج الاجتماعيّ". ينظر: بروب، فلاديمير (١٩٨٩)، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، (ط١)، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ص ١٩. وبذا تكون لفظة {مورفولوجيا} في التصور البنيويّ الذي طرحه (بروب) وصفا للحكاية الخرافية حسب أجزائها، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل.

الفعل"[١]. أمّا من يقوم بفعل هذه الوظيفة، وكيف تمّ فعلها فيقع في مجال دراسة أخرى لا وجود لها في تصوّره.

وانطلاقا من ذلك، حصر (بروب) الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة قابلة للتجميع في دوائر محدودة هي دوائر الفعل، تنضوي تحتها الشخصيات، وكل شخصية منوط إليها القيام بفعل أو أكثر، وهذه الدوائر سبعة[٢]:

١- دائرة فعل الشرير.
٢- دائرة فعل المانح (المزود).
٣- دائرة فعل المساعد.
٤- دائرة فعل أميرة (أو شخص مطلوب).
٥- دائرة فعل المرسل.
٦- دائرة فعل البطل.
٧- دائرة فعل البطل المزيف.

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار تقوم بها الشخصية، وتتوزع دوائر الفعل بين شخصيات الحكاية الواحدة ضمن ثلاثة احتمالات:

أ- توازي دائرة الفعل مع الشخصية.
ب- اشتراك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة.
ج- توزُع دائرة فعل واحد بين شخصيات عديدة[٣].

وما يمكن استنتاجه من هذا التصور البروبيّ هو إعمال الشخصية في خدمة الوظيفة لا العكس، فالفعل القارّ في بنية النصّ يولد فاعلا يحققه على مستوى الشكل البنائيّ، ويعد امتدادًا له، فنواة الفعل الرئيسة تبقى ثابتة ذات قيمة مضمونية قارّة، بينما يبرز دور الشخصية في تشكلات متنوعة على أرضية النصّ الروائيّ.

وقد كان لنظرية (بروب) صدًى كبير، وردود فعل عدة أقامها النقاد عن طريق علاقة الفعل بالشخصية، أو بعدد دوائر الفعل، أو تحديد عدد الوظائف التي كانت لدى البعض "كثيرة ولا

---

[١] بروب، فلاديمير، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ص ٧٧.

[٢] المرجع نفسه، ص ١٥٨- ١٥٩.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٥٩.

تتلاءم مع الأجناس القصصية الأكثر تعقيدًا"[١]. هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد كانت العلاقة التي تربط الوظيفة بالشخصية محلّ نقاش وجدال أوحت بأن أساس هذه العلاقة قائم على التداخل والتضام، فالشخصية " ليست منفصلة عن عملية تشكل الوظائف في قيم دلالية تقع في مستوى البنية الأصلية، وليس في مستوى الشكل المتحقق، إنها مثمنة لحظة تشكل المتن الحكائيّ كشكل كونيّ، إلا أنه سيتم إهمالها لحظة تحققها داخل نصّ سرديّ خاصّ"[٢]، وهذا النصّ السرديّ الخاصّ هو عينه ما سمّاه (بروب) الشكل. فضلا عن ذلك، فإنّ العجز الذي مُني به النموذج البروبيّ في محاولته الكشف عن الخبايا الدلالية للنصّ السرديّ، يعود في الأساس إلى "إهماله للشخصية وأبعادها الثقافية"[٣]، الأمر الذي يؤدي إلى انمساخ الهوية الثقافية والعلامية المحددة للشخصية في النصّ الروائيّ، وجعلها تقدم بصورة مشوهة في إطار التحليل إذا ما قورنت بوضعية الأنساق القصصية الأخرى المتجاورة معها والمكملة لدورها.

وتبقى مسألة انتماء الدراسة التي قام بها (بروب) محلّ جدل آخر، فقد أشار بعض النقاد إلى أنها دراسة مورفولوجية بحتة، تبعدها عن إطار تاريخ الأدب، أو إطار النقد الأدبيّ، لأن المخطط الذي رسمه (بروب) في بحثه " مخطط تجريديّ يهتمّ بالكليّ لا بالجزئيّ، وبذاتية الظاهرة لا بتطورها، وبوصفها لا بتفسيرها"[٤]، وهذا ما يبرهن على بون العلاقة بين مخطط (بروب) والنقد الأدبيّ في اهتمام الأخير بالمتغير والخاصّ، بينما تهتم دراسة (بروب) بالثابت والكليّ.

أما مفهوم الشخصية عند ***غريماس (Greimas)*** فقد انطلق من منهجه الداعي إلى "تقديم أدوات تتيح إبراز شكل المضمون، كما يحاول تقديم قواعد مادية لتكوين "آثار المعنى" التي ينتجها النصّ في التناقضات البنيوية القائمة على التعارضات"[٥]. من هنا كان طرح مكون الشخصية في التصوّر الغريماسيّ يعتمد أساسًا على الدلالية نفسها، فالتفكير في الشخصيات "هو تفكير في

---

[١] النعيمي، فيصل غازي (٢٠٠٩)، **العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف**، (ط١)، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص ١٦٧.

[٢] بنكراد، سعيد (٢٠٠٣)، **سميولوجية الشخصيات السردية: رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينا نموذجا**، (ط١)، عمّان: دار مجدلاوي، ص ٢٨.

[٣] المرجع نفسه، ص ٣٢.

[٤] ماضي، شكري عزيز (١٩٩٧)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ١٣٣.

[٥] ستيبانوف، ي.س. ، ما السيميائية؟ ، ترجمة: قاسم المقداد، **المعرفة**، السنة ٢٠، (٣٣٥)، ص ٥٤.

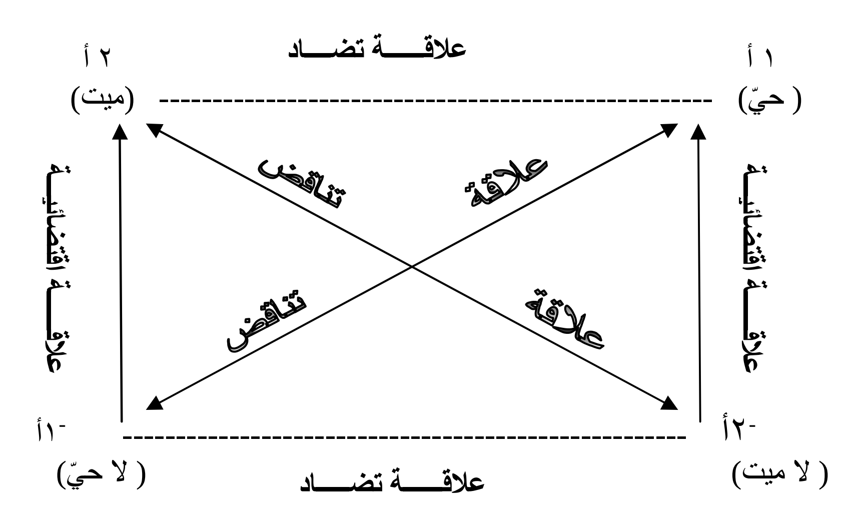
سيرورة إنتاج الدلالة؛ أي التفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحول إلى شكل قابل للإدراك"[١]. وقد قصد (غريماس) بذلك الربط اللازم بين الشخصية والدلالة المنتجة لها.

ويمكن القول إنّ عالم الدلالة ينتظم في المسار التوليديّ داخل أدوار تتخذ لنفسها إما شكل صفات تحدد حالة الفعل، وإما شكل فعل يُنجز في إطار حركة ضمن الممارسة الإنسانية، فيستقيم للمسار التوليديّ إذن انتظامه عبر مبدأ السكونية التي تمثلها الحالة (كينونة الفعل)، وتتمثل بالكفايات والمؤهلات الوصفية، ومبدأ الدينامية المتمثلة بوظيفة فعل الشخصية.

وفي انطلاقة (غريماس) نحو مستوى المحتوى يحدد دراسته بمكونين:" مكون دلاليّ يشمل الوحدات الدنيا للدلالة؛ أي "المعانم"، ومكون نحويّ يشمل العلاقات التقابلية التي تربط بين تلك الوحدات الدنيا، فتشكل بذلك البنيات الأولية للدلالة"[٢].

وتتضح نسقية هذه العلاقات في ما سمّاه (غريماس) بـ" المربع السيميائيّ"[٣] الذي يمثل في حدّ ذاته الدلالية الأصولية لإنتاج المعنى، التي تتوظف بدورها عبر هذا المربع، وهو " ما يجعل منها وحدات منطقية ودلالية فعالة. ويمكن القول بأنّ مقولة دلالية واحدة تستطيع أن تنتظم في كون دلاليّ صغير للخطاب عبر كل مرحلة من المسار التحويليّ"[٤].

ويتحدد المربع السيميائيّ في التصور الغريماسيّ ضمن الترسيمة الآتية:



---

[١] بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ٧٠.

[٢] المرابط، عبد الواحد (٢٠١٠)، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل**، (ط١)، الرباط: دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ص ١٥٤- ١٥٥.

[٣] لمزيد من الإيضاح حول المربع السيميائي ينظر تطبيق غريماس له في كتابه:

Greimas, Algirdas Julien,(١٩٨٨) **Maupassant, the semiotics of text practical exercises, semiotic crossroads**, J. Benjamins pub. Co, Amsterdam, Philadelphia, p ٩.

[٤] بن عرفة، عبد العزيز (١٩٨٧)، مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس: المسار السردي والنموذج السردي، **الفكر العربي المعاصر**، (٤٤- ٤٥)، ص ٢٩.

يقدم هذا المثال شكلا للمعنى مبنيًا على العلاقات المنطقية الآتية:

١- علاقة التضاد بين [١أ و ٢أ] و [-١أ و -٢أ] فكل وحدة دلالية = معنم، فـ (حيّ) مثلا بوصفها حضورًا للمعنى تفرض غيابًا موازيًا لمعنى مضاد – أي لوحدة دلالية مضادة – (ميت) مثلا.

٢- علاقة التناقض بين [١أ و -١أ] و [٢أ و -٢أ] فكل وحدة من هذين الطرفين لها طرف نقيض، فـ(حيّ) يتناقض مع (لا حيّ) و (ميت) يتناقض مع (لا ميت).

٣- علاقة الاقتضاء بين [١أو -٢أ] و [٢أ و -١أ] وفيها تدخل الوحدة الدلالية في اقتضاء أو تضمّن بوحدة أخرى، فـ (حيّ) يتضمّن (لا ميت)، و (ميت) يتضمّن (لا حيّ).

وبالإحالة على هذه التحليلات المنطقية لعلم الدلالة البنيويّ يبدو لنا أصل الدلالة وكأنه عملية إحصائية لمقولات دلالية، لكنها تبقى قيمًا مجردة على المستوى الضمنيّ، فإذا تمظهرت في مسار سرديّ، " يصبح لها وجود محسوس، وذلك عندما ترتبط بفواعل هاته البنية المجردة الأولية التي لا وجود لها إلا على مستوى التوازي"[١].

واستنادًا إلى هذه التحليلات للعلاقات بين الوحدات الدلالية يؤسّس (غريماس) مشروعه السرديّ الذي سماه "النموذج العامليّ"، فإذا كان "المربع السيميائيّ وليد إسقاط حدود المحور الدلاليّ على شكل علاقات متنوعة، فإن النموذج العامليّ هو نتاج إسقاط العمليات على شكل فعل وفاعل: وظيفة وعامل"[٢].

يستقيم للنموذج العامليّ أرضيته البنائية في صورة ثلاثية الأبعاد قوامها: مرسِل – نص – مرسَل إليه، ومن هذه الثلاثية يتخلق المعنى الروائيّ في نظرية جديدة لقراءة الخطاب الأدبيّ التي ترى بأن " العنصر الأساس هو النصّ ذاته، وأن الروائيّ (أي مولد المعاني في النصّ) هو نقطة التقاء النصوص، ومصدر إشعاع لها"[٣]. فينبني النموذج العامليّ على ثلاثة محاور تستقطب جميع العوامل التي يقوم عليها النص الروائيّ، وهي[٤]:

---

[١] بن عرفة، عبد العزيز، مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس، ص ٣٠.

[٢] بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ٧٦.

[٣] بركة، بسام (١٩٨٦)، النص الروائي: المعنى وتوليد المعاني، **الفكر العربي المعاصر**، (٤٢)، ص ٧١.

[٤] يُنظر: بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ٩٢.

١- محور الرغبة – ذات / موضوع[١]

٢- محور الصراع – مساعد / معيق (معارض)

٣- محور التواصل (الإبلاغ) – مرسل / مرسل إليه

يتضمن المحور الأول عاملين هما الذات " الراغبة" و "الموضوع المرغوب فيه أو عنه"، فتدخل الذات في علاقة بموضوعها، وتكون إمّا في حالة اتصال مع الموضوع، أو في حالة انفصال عنه، فإذا كانت الذات في علاقة اتصالية بموضوعها، فهي لا بدّ أن ترغب في الانفصال عنه، حتى تكون هناك قصة، ولنأخذ على سبيل المثال الشاعر (السياب)، فهو على اتصال بالغربة، ولذلك هو يرغب في الانفصال عنها، أمّا إذا كانت الذات في علاقة انفصالية بموضوعها فهي لا بدّ أن ترغب في الاتصال بهذا الموضوع، فـ(السياب) مثلا على علاقة انفصالية بالوطن، لذلك سيرغب في الاتصال به والعودة إليه.

يمثل محور الرغبة إذن الركيزة الأساسية للنموذج العامليّ، وعليه تتأسس الوحدة المفهومية الأساسية للحكي، وهي البرنامج السرديّ الذي نميز فيه بين ذاتين مختلفتين: ذات الحالة، وذات الفعل، " فالأولى يمكن اعتبارها من خلال موقعها من الموضوعات (اتصال أو انفصال) كمالكة للقيم، في حين تكون الثانية ذاتا فاعلة، وفي فعلها هذا تقوم بعملية الاتصال أو الانفصال التي تخص الذوات الأولى"[٢].

ويرتسم المحور الثاني " محور الصراع " بوجود علاقة تقابلية بين عاملين: مساعد، ومعيق (معارض)، "فالأول يقوم على مساعدة الذات في تحقيق رغبتها، والثاني يضع الحواجز دون تحقيق هذه الرغبة"[٣]. أما المحور الثالث فهو " محور التواصل "، وهو يقوم على ارتباط بين عاملين: مرسل ومرسل إليه، فالمرسل هو الباعث على الفعل؛ أي هو الذي يدفع الذات إلى أن تكون لها رغبة في (أو عن) الموضوع، أما المرسل إليه فهو العامل الذي يقصد تبليغه تحقيق الذات لرغبتها أو فشلها في ذلك"[٤].

---

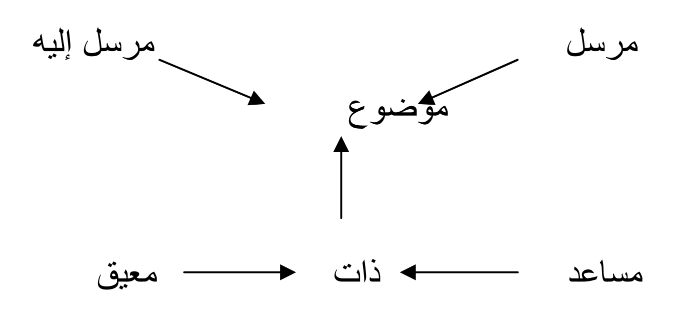
[١] ننوه في هذا السياق إلى أن (غريماس) قد أطلق مصطلح (الذات) رديفا لممصطلح (العامل أو الفاعل)، في اعتبارها كائنا يقوم بالفعل سواء توفر على حركة ذاتية أم لم يتوفر عليها، ولأجل ذلك يتقابل مصطلح (الذات) مع الموضوع الذي يعرف بأنه كائن يقع عليه الفعل سواء توفر على حركة ذاتية أم لم يتوفر عليه. يُنظر: غودرو، رومان (١٩٩٨)، تجديد النموذج الفاعلي، **دراسات مغاربية**، (٨)، ص ٣٠.

[٢] غريماس، أ.ج، السيميائيات السردية: المكاسب والمشاريع، ترجمة: سعيد بنكراد، من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ص ١٩٠.

[٣] المرابط، عبد الواحد، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، ص ١٥٦.

[٤] المرجع نفسه، ص ١٥٦- ١٥٧.

وعلى وفق هذا التصور الغريماسيّ يمكن إعطاء الترسيمة الآتية التي تقوم باختصار على محدّدات النموذج العامليّ وأدواره:



إنّ العلاقات بين هذه العوامل هي التي تشكل الترسيمة العاملية للسرد، ولا تفوتنا في هذا المجال الإشارة إلى الفارق بين العامل والممثل- كما حدده (غريماس)- فقد قدم وجهًا جديدًا للشخصية أطلق عليه اسم الشخصية المجردة، فالعامل "ليس هو الشخصية، وإنما هو مقولة مجردة تجد تجسيدها في السرد من خلال ممثل أو أكثر، والممثل بدوره قد يكون شخصية أو أي شيء آخر يؤدي وظيفة عاملية داخل البرنامج السرديّ"[١]. وعلى العموم يمكن لعامل واحد أن يكون ظاهرًا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحدًا يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة. ويمكن أن ندلّ على ذلك بالمثال الآتي: "قدّم مجتمع القرية تسهيلات للبطل"، فهذه الجملة السردية تحتوي على عامل جماعيّ يتمثل بالقرية، وكل فرد في هذا المجتمع يعدّ ممثلا ينهض بوظيفة مختلفة، وفي الوقت نفسه يشكل مجتمع القرية عاملا (فاعلا)؛ إذ إنه ينهض بوظيفة الذات والمرسل في آن.

وقد بيّن (غريماس) أنّ لكل ممثل دورين هما: "دور حدثيّ من حيث هو مضطلع بعمل ما أو أكثر في القصة، ودور غرضيّ أو معنويّ من حيث هو مضطلع بتأدية دور معين"[٢]، بمعنى آخر، فإنّ الممثل يُسند إليه دور في تقدم الأحداث وسيرورتها، وفي الوقت نفسه يؤدي دورًا في مستوى بناء المعنى. ويمكن أن نميز استنادًا إلى ذلك بين العامل والممثل في مستويين:

---

[١] المرابط، عبد الواحد، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، ص ١٥٧.

[٢] قسومة، الصادق، **طرائق تحليل القصة**، ص ٩٩.

مستوى عامليّ: تتخذ فيه الشخصية مفهومًا شموليًا مجردًا، يهتم بالفعل دون الذات التي تقوم بها[١].
مستوى ممثليّ: تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور في السرد، ويشارك في تحديد دور عامليّ واحد أو أكثر.

ويتضح من المستويين أنّ الأول يُفضي إلى الثاني؛ أي إنّ عملية التحويل تتم من العامل إلى الممثل، فالعامل "ينفجر - على المستوى السطحيّ- في عدد لا محدود من الممثلين، وإحصاء الأدوار التي يقوم بها هؤلاء الممثلون داخل النص السرديّ، وتجميعهما في دوائر محددة هو ما يسمح بالارتقاء مجددًا إلى مستوى العامل، باعتباره وحدة تركيبية دلالية ليست معطاة من خلال التجلي النصيّ"[٢].

مما سبق نستطيع أن نقدم الخلاصات الآتية في تصوّر (غريماس) للشخصية:
- يُعدّ مشروع (غريماس) متطورًا عن مشروع (بروب) في تناول الوحدات الوظيفية، فـ(غريماس) " يفكر في العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر في خصائص الوحدات ذاتها"[٣]. وهذا التفكير الجديد البنيويّ دعاه إلى اختزال وظائف (بروب) الإحدى والثلاثين، وحصرها في ستة عوامل، استوحى العلاقات بينها في نموذجه العامليّ، وكان الهدف من هذا الاختزال الوظيفي هو الوصول إلى القواعد الكلية للقصّ عمومًا.

- ينطلق (غريماس) من مفهوم الوظيفة التي عدّها حالة تتعرض إلى عمليات تحويل اتصالية وانفصالية، على عكس (بروب) الذي أهمل تحوّل الوظيفة وعدّها ثابتة.

- تُعد البنية الدلالية الأساس الذي انطلق منه (غريماس) لتحليل الشخصية، وقد جاء تعريفه للبنية على أنها " الشكل العام لنظام العوالم الدلالية – المعطى أو الممكن- ذي الطبيعة الاجتماعية

---

[١] وقد أشار غريماس في دراسته عن (موبسان) إلى الشخصية المجردة في نموذجه العاملي، فكان العامل يحمل فكرة مجردة تستبطن دلالتين متناقضتين هما الحياة و الموت، ومن علاقة التناقض بينهما تنشأ حالة أخرى يسميها غريماس (الاحتضار) التي تعد عملية مساندة لها وجه زمني أو صلة باللفظ المنطقي (لا موت) وناحية تدل على النهاية، أي ذات صلة بكلمة (موت) ، وهذه العمليات المنطقية الدلالية تحظى بصيغ فاعلة لنرى الاهتداء إليها كجزء من قواعد السرد الظاهري. ينظر:
Greimas, Algirdas Julien, **Maupassant**, p ٩- ١٠.

[٢] بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ٧٩.

[٣] سلدن، رامان (١٩٩١)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، (ط١)، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص ١٠٤.

والفردية (ثقافات أو أفراد)"[١]، ولا يمكن وضع مفهوم متجل للبنية الدلالية إلا إذا انبثق عن النصّ نفسه، باعتباره جهازًا مبنيًا من القواعد والعلاقات.

- اتخذت الشخصية الغريماسية مفهومًا جديدًا، فاتسمت بطابع الشمولية والتجريد، فقد تكون ذا طابع إنسانيّ أو حيوانيّ أو جماد، أو تكون فكرة مجردة، وعزت الاهتمام الأول إلى الأدوار دون الذوات ومؤهلاتها.

وإذا كانت الشخصية في التصور الغريماسيّ تتخذ وجودًا مستقلا يسمح بمقاربتها في إطار إنتاج الدلالة من خلال المسار التوليديّ الذي يكسبها طابعًا محايثا، فإنها اتخذت أهمية كبرى في المقترحات التنظيرية التي قدمها ***فيليب هامون (Hamon)***، ولعل السبب في ذلك يعود إلى تخصيصه كتابا كاملا تحدث فيه عن مفهومه للشخصية، محاولا بذلك الاستفادة من آراء النقاد السابقين، فقد تعامل (هامون) معها كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص، فالشخصية لديه كلمات معجمية أو وحدات معجمية مولدة لآثار متنوعة اعتمادًا على معطيات النصّ، يمكن تلخيصها في " الأثر / الشخصية للنص"[٢] للدلالة على الشخصية الموجودة في الأعمال الروائية.

وقد بيّن (هامون) الفرق بين المناهج ما قبل البنيوية، والمنهج البنيويّ في تعاملها مع الشخصية، فالمنظور الأول اعتمد على نماذج سوسيولوجية أو نفسية، فاختلط نتيجة لذلك مصطلحا الشخص والشخصية، لأنه يقوم على تصورات أيديولوجية وأخلاقية، أما المنظور الثاني فقد " أدخل تغييرًا جذريًا على مفهوم الشخصية الذي صار يعالج بمفاهيم منطقية صورية ورياضية"[٣]. فهذا التصور المنهجيّ الذي قامت عليه البنيوية على وفق تعليق (هامون) يشير إلى أنّ هدف تلك النظريات البنيوية هو ابتناء لغة علمية منسجمة مع طرق اشتغال العمل الأدبيّ.

وقد اعتمدت الشخصية عند (هامون) على مفهوم **العلامة** التي ميّز من خلالها بين ثلاثة أنواع من العلامات[٤]:

١- العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجيّ.

---

[١] غريماس، أ.ج.، البنية الدلالية، **الفكر العربي المعاصر**، (١٨- ١٩)، ص ٩٧. وينظر أيضًا :

Greimas, Algirdas j,(١٩٧٠) Semantique, Semiotiques Et Semiologies, from Janua Linguarum**, Studia Memoriae**, Nicolai Van Wijk Dedicata, Mouton, The Hague, Paris, p ١٣.

[٢] هامون، فيليب (١٩٩٠)، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، الرباط: دار الكلام، ص ٢١.

[٣] يقطين، سعيد، **قال الراوي**، ص ٩٠.

[٤] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٢٢.

٢- العلامات التي تحيل على محفل ملفوظيّ. فهي ذات مضمون عائم، ولا يتحدد معناها إلا من خلال وضعية ملموسة للخطاب.

٣- العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ بعيدًا كان أو قريبًا.

وانطلاقا من هذا التصنيف للعلامة، ميّز (هامون) بين ثلاث فئات للشخصيات[١]:

١- الشخصيات المرجعية: وتمثلها شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في ريش ليو عند ألكسندر دوماس)، وشخصيات أسطورية، وشخصيات مجازية (الحب والكراهية)، وشخصيات اجتماعية. وهذه الشخصيات تحيل كلها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة.

٢- الشخصيات الإشارية: وهي دليل حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النصّ.

٣- الشخصيات الاستذكارية: وهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة، ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس.

وبما أنّ الشخصية تمثل وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف وليست علامة معطاة بشكل قبليّ، فإنه يترتب على ذلك تصنيف الشخصية إلى دالّ ومدلول، فالشخصية دالا "تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أمّا الشخصية مدلولا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها"[٢]. وعبر دال الشخصية يقدم (هامون) أمثلة لخضوع العلامات والأشكال التعبيرية لطرائق التحفيز من خلال الاسم، وذلك على النحو الآتي[٣]:

١-طرق بصرية: وهي طرق مرتبطة بالقدرات الطباعية للغة المكتوبة، فالحرف (ح) قد يمنح لشخصية مدوّرة وضخمة، أما الحرف (أ) فيمنح إلى شخصية نحيفة.

٢-سمعية: وهي الأصوات التي تدلنا على المعنى، فحرف (ذ) يشعر بالرقة، أما الحرف (ظ) فيشعر بالفخامة.

٣-تمفصلية (عضلية): فالجذر (وشوش) يتم الحصول عليه من خلال حركة تمفصلية خاصة للأعضاء الكلامية، فيُنتج حقلا مورفو – دلاليًا ينسجم مع مفهوم "الهدوء".

٤-صرفية: وهذه الطرق تتم من خلال بناء أسماء العلم على وفق أساليب اشتقاقية اعتيادية.

---

[١] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٢٤.

[٢] لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص ٥١.

[٣] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٥٤- ٥٥.

وفي هذه الحال نستطيع تحليل دالّ الشخصية حسب مدلولها الذي يُعد للقارئ أفق انتظار لتوقع الشخصية التي لن تكتمل إلا بنهاية القراءة، وهذا التمييز بين الدالّ والمدلول في تحليل الشخصية "تمييز منهجيّ مؤقت، ولا علاقة له بتمييز الشخصية عن الشخص تمييزًا تامًا"[١].

وقد شكل لبّ بحثه حول مقولة الشخصية مجموعة من الإجراءات التنظيرية التي تساعد الدارس في تحديد معالم الشخصية مدعمة بجداول نموذجية لتصنيف المعلومات المعطاة في محاور المواصفات ومحاور الوظائف، وجدول آخر تحدد فيه المواصفات والوظائف تبعًا لكيفية الحصول عليها في ثنايا النصّ.

ولكي يتم التعرّف على الشخصيات من أجل تصنيفها دلاليًا، يقترح (هامون) نوعين من المعايير للقيام بعملية التأليف: المعايير الكمية، ويعني به تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النصّ، والمعايير الكيفية، وفيها ينظر إلى الطريقة التي تقدم بها الشخصية، هل هي معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة من خلال تعاليق شخصيات أخرى، أو من طرف المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها[٢]. وانطلاقا من هذا التصنيف، ستكون الحاجة ماسة إلى التمييز بين كينونة الشخصيات وفعلها، وما بين المواصفات والوظائف للخروج بنمط مفصّل حول التحديدات التي تسير عليها الشخصيات (وحيدة، أو مكررة، أو محتملة، أو محققة).

وقد تطرق (هامون) إلى مصطلح "البطل"، وحدد مجموعة من الأساليب الاختلافية بهدف تعيينه، وهي أساليب يمكن الإمساك بها، وإدخالها في التحليل المحايث للملفوظ، وتتمثل في ما يأتي[٣]:

١-مواصفة اختلافية: تكون الشخصية سندًا لمجموعة من المواصفات التي لا تملكها، أو تملكها بدرجة أقل الشخصيات الأخرى.

٢-توزيع اختلافيّ: يتعلق الأمر هنا بنمط مركز كميّ ومنظم يلعب أساسًا على الظهور النصيّ للشخصية.ومثال ذلك: الظهور في اللحظات الحاسمة، أو الظهور في لحظات غير مهمة، أو الظهور المستمر، أو الظهور الوحيد أو على فترات.

٣-استقلالية اختلافية: وتتحدد من خلال درجة حضور الشخصية وظهورها منفردة أو مصاحبة من قبل شخصيات أخرى، ومن خلال صيغ السرد التي تظهر بها؛ كالحوار والمونولوج، ومن خلال حركة الشخصية داخل المكان والزمان.

---

[١] سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي**، ص ١١٣.

[٢] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٣٧.

[٣] المرجع نفسه، ص ٦١.

٤-وظيفة اختلافية: يتم تحديد الشخصية هنا انطلاقا من متن محدد بشكل لاحق، ومن الضروريّ وجود مرجعية لمجموع السرد، وللمجموع المنظم للمحمولات الوظيفية التي كان سندًا لها والمثمنة من طرف ثقافة العصر. ومثال ذلك: شخصية تلعب دور الوسيط الذي يحلّ الخلافات، أو شخصية غير وسيطة، أو شخصية تتشكل من خلال فعل، وأخرى تتشكل من خلال قول فقط.

٥-تحديد عرفيّ مسبق: يحدد النوع في هذه الحالة البطل بشكل قبليّ، فالنوع يشتغل كسنن مشترك بين الباث والمتلقي، وفيه يوجه المتلقي نحو أسلوب معين تتحدد الشخصية من خلاله؛ كاللباس أو طريقة الكلام.

نخلص مما سبق أن مفهوم الشخصية في تصوّر (هامون) يندرج في النقاط الآتية:

- إضفاء الطابع العلاميّ للشخصية؛ فالشخصية عنده رديف للعلامة اللسانية التي تخضع لشبكة من العلاقات الجدولية، ولها وجه دالّ وآخر مدلول.
- الشخصية إعادة بناء للنص يقوم به القارئ، ويرى أنها أشمل من كونها شخصًا إنسانيًا، فقد تكون مجردة كالعقل، أو المنصب، أو المادة، وغير ذلك من المعطيات التي يمكن أن تكون كلها شخصيات غير محصورة في نظام واحد.
- الشخصية عند (هامون) ليست هوية محددة سلفا، وإنما تتكون بعملية بناء عبر القراءة النصية، فهي وعاء فارغ تملؤه المعاني والدلالات الناجمة عن الأوصاف والأفعال التي تقوم بها الشخصية، فتكتسب وجودها على إثر تلك المعاني التي يفجرها السياق القصصيّ.
- يتجه تعيين البطل حسب رأي (هامون) إلى مجموعة من الأساليب المتوزعة في النصّ الروائيّ، إذ تدور بمجملها حول لحظات الظهور، والاستقلالية في أداء الدور، والطريقة التي يقدم بها المؤلف هذه الشخصية.
- استفاد (هامون) في تحديده مستويات وصف الشخصية من المقاربات التنظيرية لـ(غريماس)، عندما تحدث عن النموذج العامليّ، ورسمه الأدوار العاملية التي يضطلع بها العامل (الشخصية) في علاقته بالعوامل الأخرى، وفي هذا يشترك معه حول مفهوم الشخصية التي تؤدي دورًا ما في بنية النصّ، وقيامها بالوظيفة النحوية التي تعتمد على التعيين الوصفيّ بالإضافة إلى انفعالها بالحدث الروائيّ.

من ذلك يُلحظ أن التصور المفهوميّ الذي قدمه (هامون) يكاد يكون الأشمل في مقاربته الشخصية الروائية، إذ إنّه استوفى الدراسات السابقة التي بنى عليها تصوره هذا، فجاءت متضمنة لها، ومضيفة إليها، ومن هذا العرض الذي أشرنا إليه سابقا سنعتمد على منجزات المدرسة

البنائية، ولا سيّما الإسهامات التي قدمها (غريماس) فيما يتعلق بالبنية العاملية وتحديد الدلالة الأولية لبنية النصّ، ثم الإلمام بتصنيفات (هامون) الخاصة بالشخصية، باعتبارها وحدة دلالية تفرز تصنيفها الثنائي للدالّ والمدلول، لتكون هذه التحديدات البدايات التي ننطلق منها إلى توضيح الأدوار التي تقوم بها الشخصية على مستوى الملفوظ النصيّ للرواية.

(١)دالّ الشخصيّة

إنّ النص الروائيّ الذي يحفل بمجموعة من الأحداث ذات الفاعلية المؤثرة، لا بد أن يتضمن شخصيات تسهم في إثراء الأحداث وتمايزها، فالتسمية " أبسط أشكال التشخيص، وكل تسمية نوع من أنواع البعث والإحياء وخلق الفرد"[١]. ومع الرواية التقليدية اهتم الروائيون بإطلاق أسماء لشخصياتهم تنعكس على الواقع الذي يعيشونه، فكانت سمة الإيهام بالواقع ظاهرة في تلك الفترة، من هنا أشار (إيان واط) إلى أن أوائل الروائيين قد انفصلوا انفصالا قاطعًا عن التراث، " وأطلقوا الأسماء على شخصياتهم بالطريقة التي توحي أنّ الواجب يقضي اعتبارهم أفرادًا معينين في الوسط الاجتماعي المعاصر"[٢]، علاوة على ذلك، يبدو من الضرورة أن تسند إلى الشخصيات أسماء دالة تحمل هيئتها وسمتها، وهو نوع من التأكيد الجازم على واقعية العمل.

ويرى (فيليب هامون) أنّ:" تقديم الشخصية وتعيينها على خشبة النص يتمّ من خلال دالّ لا متواصل؛ أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بـ"سمته". إنّ الخصائص العامة لهذه السمة تحدد في جزء هامّ منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب"[٣]. وهذه السمة التي تميز الشخصية عن غيرها بمثابة بطاقة دلالية يحددها الكاتب ليمنح للشخصية مواصفاتها الجمالية، وهويتها الخاصة في الجنس الروائيّ، وبالتالي يتحدد اسم العلم للشخصية، فيحولها من النكرة إلى المعرفة؛ لأن أسماء العلم في الأدب تؤدي وظيفتها في الحياة الاجتماعية، " فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي"[٤]، وبهذا التحديد المفهوميّ لسمة الشخصية تتحقق للاسم خاصية مهمة وهي دلالته على شخصية بعينها دون غيرها، فلكل شخصية اسم، وكل اسم متعلق بشخصية منفردة، ونلمح كذلك وظيفة يقوم بها الاسم، وهي وظيفة اقتصادية، " ومؤداها أن الاسم إذ يذكر يذكّر بالأخبار السابقة المعروفة عن الشخصية، فلا يحتاج القاص إلى التذكير بها"[٥]، وبهذا التحقق الوظيفي تتشكل منظومة عامة لأسماء الأعلام يظهر أثرها واضحًا في رسم الشخصية بمواصفات معينة، كما أنها تفتح مجالا خصبًا لتحركها في الخطاب السردي، وتحدد علاقاتها بالشخصيات الأخرى المساهمة في وظيفة السرد.

---

[١] ويليك، رينيه و وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ص ٢٨٥.

[٢] واط، إيان (١٩٩١)، **نشوء الرواية**، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص ٢٠.

[٣] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٤٨.

[٤] أحمد، مرشد (٢٠٠٥)، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس، ص ٣٦.

[٥] الرقيق، عبد الوهاب (١٩٩٨)، **في السرد: دراسات تطبيقية**، (ط١)، صفاقس، تونس: دار محمد علي الحامي، ص ١٣٧.

وبعد الإحالة على أسماء الشخصيات في روايات الطيب صالح أمكننا الخروج بمجموعة من التشكيلات التي جرى عليها توظيف الاسم العلم، وذلك على النحو الآتي:

١- إيراد اسم العلم مجردًا من اللواحق والألقاب والكنى، فيأتي بصيغته المفردة، فيكون الاسم في هذه الحالة دالا وحيدًا على الشخصية، وبصمة واضحة تلتصق بها، وتفصح عن بعض سلوكها ومختلف طباعها؛ مثل: "نعمة"، و"آمنة"، و"محجوب"، و"مريم"، و"مريود"، و"إليزابيث مسز روبنسن". وفي مثل هذه الحالة التي تتحدد بها أسماء معينة لشخصيات القصة تضاف للخطاب الروائي خاصية مهمة وهي أن المؤلف " يضفي حياة كاملة على الشخصية، فلا يعطي للقارئ هنا مجالا للتخيل"[١]، الأمر الذي يكسب القصة سمة الحضور المستمر للشخصية، واتجاهها بداهة إلى الحبكة للوصول إلى النهاية.

٢- إيراد الاسم مركبًا تركيبًا إضافيًا أو تركيبًا نعتيًا؛ وبذلك يكتسب له مساحة نصية على أرضية الخطاب، ويساعد الاسم في تحديده تحديدًا أدق، والكشف عن خصائصه ودلالته عليه؛ مثل: "مصطفى سعيد"، و"ود الريس"، و"ضو البيت"، و"بندر شاه"، و"جين موريس"، و"إيزابيلا سيمور"، و"آن همند"، وقد تفرد للاسم خاصية التأصيل النسبيّ بذكر كلمة بنت أو ود (أصلها ولد) مردفة باسم الأب، فشكل هذا النوع من الأسماء الدالة تواترًا ملحوظا في مساحات النص الروائي؛ مثل: "بنت مجذوب"، و"فاطمة بنت جبر الدار"، و"ود الريس"، و"مختار ود حسب الرسول"، و"عيسى ود ضو البيت"، و"نصر الله ود حبيب"، و"الكاشف ود رحمة الله"، ولا غرو أن تأكيد توظيف هذه الأسماء في روايات الطيب صالح يدفعنا إلى استنباط أهمية المسمى الذي يعتمد على توالي الأجيال في مجتمع القرية الذي يحفل بهذه المسميات، ويتخذها قاعدة له في التدليل على الشخصية، إضافة إلى ذلك، هذا التأثر الواضح بتسمية الابن باسم جده لأمه أو لأبيه، كما سمى "مصطفى سعيد" ولديه محمود على اسم والد زوجته، وسعيد على اسم والده. ولا شك في أن لهذا التأثير العائليّ دورًا في رفد الشخصية بمواصفات شبيهة تحتلها شخصية سابقة عليها وتمثلها في حضورها أو غيابها، وهذا ما وسع دائرة الاسم المماثل عائليًا في مساحات النصوص الروائية.

٣- قد يأتي اسم العلم ملحقا بصفة معينة تميز الشخصية، وتجعلها لازمة له تلتصق به، فيضحى بذلك الاسم دالا قويًا يرهن الشخصية بمواصفات معينة، ونعوت محددة؛ مثل:

---

[١] Docherty, Thomas,(١٩٨٣) **Reading (absent) character: Towards atheory of characterization in fiction**, clarendon press, oxford university press, new York, p ٥٢.

"سعيد البوم"، و"عشمانة الطرشاء"، و"سعيد القانوني"، و"موسى الأعرج"، و"بخيت المشوه"، و"سليمان آكل النبق".

٤- وقد يأتي الاسم محدِدًا وظيفة الشخصية أو مهنتها، فتكون المهنة حينئذ الصفة المميزة لسلوك الشخصية ووظائفها؛ مثل: "الناظر"، و"البدوي الصائغ"، و"سعيد التاجر"، و"موظف متقاعد"، و"الوزير".

٥- وقد تسمى الشخصية بالضمير، فيتم تجريدها من جميع أشكال التسمية، والضمير في اللغة العربية واجب التحديد لمعرفة مجسدة في نصية الملفوظ الروائيّ، وهو عائد على مسمًى قبليّ يدل عليه، ويسمه بسمة معينة تظهر خلال السياق الروائيّ، ولذلك يمكن أن يعدّ استعمال الضمير في تسمية الشخصية الروائية من " أغنى الأدوات المعوضة لاسم العلم؛ لأن الصفات أو الأسماء الوصفية التي تحدد الجنس والعمر والوظيفة والمكان ذات معنى سكونيّ، بينما يتضخم محمول الضمير شيئًا فشيئًا، حتى يكاد الاسم الخالص بكونه مصطنعًا أساسًا للتعيين"[١]. وقد جاء توظيف الضمير راصدًا شخصية الراوي المصاحب النصيّ لشخصية البطل "مصطفى سعيد" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال". وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ إطلاق الضمير للدلالة على شخصية الراوي جاء متساوقًا مع شخصية البطل "مصطفى سعيد" في إظهاره بالكيفية التي أرادها الراوي على وفق تعاور مستويي القول والفعل، فكأن إطلاق الضمير هنا جاء محفزًا على استظهار مواصفات البطل، وتصوير أفعاله، بالإضافة إلى الترابط الضمنيّ الذي يربطه بالراوي الشخصية الأولى الساردة في العمل الأدبيّ، وبذا يتناغم حضور الراوي نصيًا مع حضور البطل من حيث الاندغام بالفعل الروائيّ؛ إذ يكون الأول ممهدًا لظهور الثاني، ويكون الثاني متممًا ومكملا لدور الأول وحضوره.

ويقتضي الحال منا أن نشير إلى أنّ الدال الذي تحمله الشخصية قد لا يكون له أهمية بحدّ ذاته، وإنما تكمن أهميته فيما يفسره من تأويلات ودلالات متنوعة الحقول، من شأنها أن تخصّب وعي المتلقي بالمعاني التي يولدها الخطاب الروائيّ، " فالاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعيّ، ويفسر دلالتها على الحدث الروائيّ الذي جاءت في سياقه بالنفي أو بالإثبات، ويفسر منزعها واتجاهها الأيديولوجيّ"[٢]، ولعل ما ينطبق على هذا الوصف في تحميل الدلالة المطابقة لدال الشخصية ما تشير إليه كلمة "محجوب" لربط الشخصية بمعنى

---

[١] الرقيق، عبد الوهاب، **في السرد**، ص ١٣٨.

[٢] بدري، عثمان (٢٠٠٠)، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، الجزائر: موفم للنشر والتوزيع، ص ٥١.

(الاحتجاب)، مع ما يتماثل اسمه مع الطبيعة الفراغية المظلمة التي بدت عليها شخصيته في رواية "بندر شاه"، ولا سيّما في الصراع الاجتماعيّ والثقافيّ الذي دار بين طرفيه، وكان لحالة الهزيمة التي مُني بها في نهاية الأمر الدور الكبير في انعكاس هذا الدور الوظيفيّ على الإشارة التي تسم الاسم بطابع له خصوصيته وتفرده في الخطاب الروائيّ، وبهذا يحمل اسم "محجوب" مفهوما سرابيًا يقوم على الإخفاء، ومن ثم التلاشي الوظيفيّ للشخصية في نصية الملفوظ الروائيّ، كما أن الدلالة الصرفية التي جاءت عليها الكلمة في كونها اسم مفعول توافقت مع سياق المرتبة النحوية للشخصية بوقوع فعل الانهزام عليها.

وإذا توسلنا بالدوالّ التي يوظفها المؤلف في شخصياته الروائية سنلحظ إشارات متنوعة تهدف إلى اختيار الاسم أو ذاك انطلاقا من الشكل والهيئة التي تتصف بها الشخصية، فقد كان اسم "بلال" والد الطاهر الرواسي "حسن"، ولا غرو ما لهذا الاسم من دلالات إيحائية تعكس حسن الوجه ووسامته، فكان برواية من رآه جميل الوجه، حسن الصورة، متناسق الأعضاء، وكان لهذه المواصفات أثرها في تلوين الاسم بلون خاص يعكس هذه الصفات والنعوت، غير أن دلالة الاسم لم تقف عند هذا الحد، بل نجد أنّ المؤلف أبان عن مقصدية أخرى تكشف عن جمال صوته وهو يؤذن للصلاة، فرهن شخصية الصوفيّ "نصر الله ود حبيب" ليختار له اسمًا آخر وهو "بلال"، ليدل على هذه الصفة، وبهذا يقيم المؤلف عبر دلالة الاسم توازيًا بين عالم الرواية في شخصية "بلال" - في كونها تجيد الأذان وملازِمة للشيخ الصوفيّ- وعالم تاريخيّ دينيّ تكتسب فيه الشخصية مرجعيتها الدينية بالإحالة على شخصية بلال مؤذن الرسول – صلى الله عليه وسلم – فكأن الاسم هنا دخل في علاقة مُتناصة مع تاريخ المسلمين الأوائل ليقولب هذه الشخصية على وفق تلك المعتقدات الإسلامية، وليزيد من تمثلها لروح هذا الفكر وخصائصه، وبهذا يمكن القول إنّ شخصية بلال المؤذن اكتسبت خصوصيتها الفنية من كونها تحيل على التاريخ فاتخذت طابع الإشارية والعلامية، ومن كونها تجسد عمق هذا التمثل في أفعالها الروائية، وخصائصها الجوهرية، فكانت حلقة الوصل بين العالمين: التاريخي والروائي، والعتبة النصية التي تفرزها محمولاتها الدلالية بوصلها بالعلامة التي دلت عليها.

وينوّه هنا أنّ الحكاية التي تجلت فيها شخصية "بلال" كانت برواية ابنه "الطاهر ود الرواس"، فكان من المنطق أن يقترن الاسم الذي نودي به "بلال رواس"، باللقب الذي حمله "الطاهر" ابنه من بعده "الطاهر الرواس"، وكان المنزع التأصيليّ للقب هنا يتخذ له إحالة على قصة قديمة بطلها "بلال" والد "الطاهر"، وقد نبعت هذه القصة من سؤال وُجّه إلى الطاهر حول تسميته بهذا الاسم، فكان عليه أن يروي حكاية هذه التسمية، مقحمًا بذلك القصة الغريبة التي يتناوب فيها عنصرا الأسطورة والواقع، ليزيد من ربط دلالة الاسم بهذا العالم الخياليّ في الرواية:

"كان ود رحمة الله يقول إنّ بلال رواس، ويسألونه رواس ماذا، فيجيب: بلال رواس مراكب القدرة، ويقسم أنه رآه عدة مرات بين العشاء والفجر وهو قائم وحده في مركب ينقل قوما غريبي الهيئة إلى الشاطئ الآخر، ويقول الطاهر إن أباه حين مات أخذ أسماءه جميعا معه"[١].

تتصل هذه الحكاية المروية - بلسان "الطاهر"- بعلاقة قوية مع الأب وابنه مُستوحِية من اللقب اللحمة التي تصل بينهما، وقد اكتسبت دلالة "رواس" معنى معجميًا يحيل فيه إلى الوظيفة التي تمتهنها الشخصية، وهي تعود إلى الرسوّ، أو المراكب الراسية في البحر، فحمل بذلك هذه الدلالة المعجمية وظيفتها السياقية في الرواية، ليربط القصة المحكية مع هذه التسمية، ولا غرو أن تنتقل هذه الدلالة بالمعنى الذي تؤديه إلى الابن الذي أشارت الرواية إلى شغله الدائم في البحر، وعلاقته الحميمية به، وهذه الرابطة وجدت أصولا لها من الاسم الذي صبغها بخصوصية معينة، وتوظيف نصيّ خاصّ.

وأحيانا يُوجَّه الاسم نحو دور مُبرمج تفعله الشخصية، فيأتي الدالّ متضمنًا في معجم دلاليّ تمتاز به، وتنتمي إليه؛ من ذلك إطلاق اسم (السارة) على الجارية التي تقطن الواحة في الصحراء، فهذا المعنى الذي يحمله الاسم يشدّ الأذهان نحو دلالة البهجة والمتعة التي تمنحها المرأة للرجل، فيحمل الاسم حينئذ الدلالة المعجمية على الإغراء والإمتاع التي تقوم بها الشخصية، وهذا التعيين القبليّ لدالّ العلم يسمح بتكون صورة أولية عن الشخصية، وعن اتجاهها المسلكيّ، وفي توضيح علاقتها بالآخرين، وهذا عينه ما أشار إليه (هامون) في تحديد هوية الشخصية، إذ إنها " بناء يقوم النصّ بتشييده أكثر ممّا هي معيار مفروض من خارج النصّ"[٢].

ونلمح في موضع آخر أنّ إطلاق الاسم الواحد لا يكفي ليحدد الشخصية بخصوصية معينة، ولا سيّما إذا كان الدور الذي تقوم به كبيرًا في مساحة النصّ الروائيّ، فتأتي الحاجة إلى توظيف أسماء أخرى للشخصية الواحدة، أو إطلاق ألقاب معينة عليها ترتبط بطباع الشخصية ومؤهلاتها، لتقدم إضاءة كاشفة عن ملمحها في الحكي، فشخصية "مصطفى سعيد" جاءت معبرة عن هذا النمط من التعدد الدلاليّ الاسمي لتنوع أفعالها وعلاقاتها، فكان الاسم المنزع التأصيليّ الأول الذي حدد هوية هذه الشخصية، وأعلن عن خصوصيتها في نصّ الرواية، بإكسابها اسمًا معينًا لازمًا لها، غيرّ أن صفحات النصّ أفرزت أسماء أخرى توسلت بها الشخصية لخدمة أغراض أخرى تهدف إلى تحقيق مسعاها، فكان "مصطفى سعيد" يسمي نفسه (أمين)، و(حسن)، و(ريتشارد)، و(تشارلز)؛ رغبة منه في التحايل على نساء أوروبا، والوصول إليهن بشتى الوسائل التي تلائم مذهبهن ومنهجهن في الحياة، فكانت مسألة انتحال الأسماء خاصية من خواص هذه الشخصية،

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٤٦.

[٢] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٥١.

ليوظفها في إنجاح مسعاه، والقدرة على السيطرة والتحكم في مشاعر المرأة الأوروبية وانصياعها لأمره. وإذا كانت مظاهر التنوع الاسمي نابعًا من الشخصية نفسها، فكانت هي المحفز لمثل هذه التغيرات الصيغية للاسم، فإنّ الكثير من الألقاب لصقت بها، وذلك من شخصيات أخرى من أجل إقحام صفة من الصفات عليها، أو جعلها لازمة تعلق بها، فكانت ألقاب مثل: الغول الإفريقي، والإله الأسود، وابن الإنكليز المدلل، والإنكليزي الأسود، والرجل الأسود المدلل في الأوساط البوهيمية، تحتفظ بصفة أو أكثر تجعلها بمثابة الهوية التي تفرز محمولاتها على هذه الشخصية، وهذه الألقاب من شأنها أن تفصح عن المنشأ العرقيّ لشخصية "مصطفى سعيد" مقابل التفوق الطبقيّ والعرقيّ لمجتمع أوروبا، فساهمت هذه الألقاب مجموعها برفد الشخصية بطابع خاصّ وهوية محددة.

ونظرًا للأهمية التي تتصف بها الشخصية الرئيسة "مصطفى سعيد" في رواية "موسم الهجرة"، فإننا نلمح تناغمًا بين الوظيفة التي تؤديها تلك الشخصية من حيث كونها نقطة فاصلة بين حضارة الشرق وحضارة الغرب، وبين استدعاء شخصية "عطيل" الأدبية" التي وظفها شكسبير في مسرحية "عطيل"، فقد جاء في نصّ الرواية توظيف اسم عطيل، ليؤكد المؤلف فكرة عدم تآلف الفكر الشرقيّ مع الفكر الغربيّ: **"نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيا في عقر داركم، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ، أنا لست عطيلا، عطيل كان أكذوبة"**[١]، فكان هذا التوظيف الاسميّ مقترنا بـ"مصطفى سعيد"؛ ليشير بذلك الكاتب إلى التشابه في الدور الذي أداه "مصطفى سعيد" في حضارة الغرب وقتله "جين موريس"، مقابل الدور الذي أداه عطيل وقتله ديدمونة زوجته المخلصة، وهذه المقارنة وإن بدت مختلفة في بعض جزئياتها بين الشخصيتين، غير أنها أرادت أن ترهن نصّ الرواية بقيمة تثمينية منبعها أن " الرجل الذي يعيش في حضارة غريبة عنه مقضي عليه بالهلاك؛ لأنه لا يستطيع أن ينشئ علاقات صحيحة أو جوانية مع بيئة تلك الحضارة أو مجتمعها"[٢]. فتوظيف اسم عطيل في نصّ الرواية لا يرتدّ وظيفيًا إلا إلى اسم "مصطفى سعيد" انطلاقا من هذا التشابه المقصود في دور كل منهما، وتعاملهما مع حضارة الغرب، وقد أسفرت في النهاية عن فشل الهدف وزوال المنفعة، من هنا جاء الدالّ؛ ليكشف عن حركة الشخصية في الرواية، ومنزعها العرقيّ والطبقيّ، فكانت الإحالة على تلك الشخصية المرجعية التي أشار إليها (هامون) بأنها " تحيل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة"[٣]، وكان

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٨.

[٢] صبحي، محيي الدين (١٩٧٣)، موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل وميرسو، **المعرفة**، (١٣٨)، ص٤١.

[٣] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٢٤.

الاستقاء من منابع الثقافة التي توظفها هذه الشخصية الأدبية وسيلة لكشف رؤية البطل التي أشارت إليها رواية "موسم الهجرة".

وتنفتح شخصية "الزين" بالمثل على طائفة من الألقاب والصفات التي لصقت به، فكانت لازمة تؤطرها وتقولبها ضمن هوية خاصّة، وبارتداد إلى المعنى المعجميّ الذي تحيل إليه كلمة "الزين" سنلحظ هذا التوافق الضمنيّ بين سلوك الزين وأفعاله الحسنة مع الضعفاء، وفقراء الحال، والمعنى الذي أشارت إليه اللفظة من حيث جمال الفعل والسلوك، غير أن هذا الرابط لا يمنع من إسباغ بعض الصفات التي أطلقت عليه انطلاقًا من وجهات النظر المختلفة للشخصيات المتعاملة معه، فنجده تارة يلقب بـ"عوير"، و"مقطوع الطاري"، و"الدرويش"، و"الرجل الهبيل الغشيم"، و"فقر" إشارة إلى سذاجة تصرفاته واقترابه من نموذج الرجل غير المتزن البسيط الفكر، وتارة أخرى يطلق عليه لفظ "المبروك" من قبل الشيخ "الحنين" الذي لازمه "الزين" وأحبه، فيعكس هذا الوصف المنحى الخلقيّ الدينيّ لشخصية "الزين"، ومدى تغلغلها في فكر الرجل الصوفيّ، وبهذا يبرز "الزين" شخصية متكاملة من حيث حسن الفعل وبساطة الفكر.

ولعل ما يمكن ملاحظته هو ذلك الوصف الذي التصق بشخصية "الزين"، فكان يشبه بـ(نبي الله الخضر)، وهذا التصوير يفتح مجالا رحبًا لمعطيات الفكر الصوفيّ وتقاليده الدينية في أفق هذه الشخصية، فقد قدم الاستلهام الدينيّ من هذا الفكر توضيحات وإشارات لصفات "الزين"، والإشادة ببطولاته، وإذا تعمقنا في فهم المنحى السلوكيّ الذي تجسده شخصية "الخضر" سنجد حضورها الواسع في روايات السيرة الشعبية، فهي شخصية صالحة مساندة للبطل في أفعاله وتحركاته، وبالتغاضي عن الطريقة التي تظهر فيها الشخصية في أبعادها الأسطورية الخارقة للمألوف سنجد توافقها السلوكيّ الذي ينزع نحو الخير والمحبة ومقاومة الشر، من هنا جاءت شخصية "الخضر" الممثلة في روايات السيرة الشعبية لتحظى بخصوصية من حيث القيمة والمثل، إذ تجسد "حلم جماهير الشعب بالمنقذ العادل العظيم الطيب، الذي يحمل على عاتقه كافة صعاب الإنسان المؤمن، ويهبّ لنجدته حينما يهدده خطر الموت"[١]، ولا غرابة في أن نرى الفعل الخيّر الذي يقوم به الزين للفئة الضعيفة التي لا تملك الحول والقوة لنصرة نفسها، وإنما تنتظر المعونة لمن يقدر عليها، فجاء هذا التوصيف العاكس لفعل "الزين" على الدالّ الذي أوحى به الاسم أولا، ومن ثم الاقتران اللازم بينه وبين شخصية "الخضر" التي تم توظيفها بكثرة في روايات السير الشعبية ثانيًا، وكأنّ هذا التلازم بين الشخصيتين أفضى إلى إعطاء ملمح بارز لشخصية "الزين"، فـ**"لعله نبي الله الخضر، لعله ملاك أنزله الله في هيكل آدمي زريّ، ليذكر عباده أن القلب الكبير**

---

[١] إبراهيم، نعمة الله (٢٠٠١)، **السير الشعبية العربية**، (ط٢)، بيروت- لبنان: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ص ٢١٤.

قد يخفق حتى في الصدر المجوف، والسمت المضحك كصدر الزين وسمته"[١]، ومن خلال هذا التأثر الواضح بالشخصيات ذات المنزع الدينيّ تتلون شخصية "الزين" بلون تراثيّ يستمد عناصره الأولية من منبع الفكر الصوفيّ وأحداث السيرة الشعبية، فكانت الشخصية على وفق هذا المنظور مثالا للعمل المميز، ونموذجًا للبطل الذي وجد صداه في التراث السرديّ القديم.

وفي بعض الأحيان يحمّل الكاتب اسمًا لشخصية تُعدّ لقبًا تسير عليه، ثم ما يلبث أن يحول لها هذه الدلالة الوسمية إذا أصابها تغيير في المستوى الماديّ المعيش لها، وقد انطبق هذا التحول على شخصية "سعيد البوم" في رواية "عرس الزين"، إذ يحمل هذا اللقب الذي لصق به إيحاءات نفسية سلبية تتمثل في الشؤم ؛ لما كانت تحتله من مكانة متواضعة جدًا في نصّ الرواية، إضافة إلى بساطة العمل الذي كانت تؤديه لشخصية "الناظر"، ثم ما لبث أن طرأ تحول على مستوى الحدث، فتتغير مكانتها الاجتماعية عبر زواج "سعيد البوم" من ابنة الناظر، وكان لهذا التغيير الجذريّ في منحى حياته أثره في ضرورة التحول الصيغيّ للاسم، وقد وظف النصّ الحكائيّ شخصية "فطومة" المغنية لتختار له الاسم الجديد "سعيد عشا البايتات"، ليبدو متناغمًا مع وضعه الجديد الذي يعكس مظاهر الرفاهية والرقيّ الاجتماعيّ، وقد تجلى هذا في الشعر الذي غنته فطومة ومضمونه:**"**

سعيد الظريف تمساح الجزائر

صيته قام وعمّ البنادر

عشا البايتات القوي فارس العشائر

زغردن يا بنات دا عريس بت الناظر"[٢].

وبالإحالة على المعنى الذي يشير إليه اللقب الجديد لـ"سعيد البوم"، يلحظ أن المفهوم اللغويّ للاسم يعني: مدبّر عشاء البايتات؛ أي الرجل الذي يتولى رعاية النساء المعدمات البائتات، وإذا ربطنا الفعل السلوكيّ الذي قام به "سعيد" بزواجه من ابنة الناظر التي كثرت عيوبها فلم يرغب أحد بالارتباط بها، فهمنا المغزى الموظف للاسم الجديد من اهتمام الشخصية هنا بالنساء المعدمات شكلا لا مقامًا، ثم رهن الاسم أيضا بدلالة الترف الماديّ من خلال المساعدة المادية التي تقدمها الشخصية للضعفاء والمحتاجين.

إنّ توزّع الأسماء على الشخصيات يعني اختيارًا مقصودًا لجأ إليه الروائيّ بهدف منح كل شخصية خصوصية معينة تجعلها تنماز عن باقي الشخصيات الأخرى في الأداء والسلوك، وهذا

---

[١] عرس الزين، ص ٢٧.

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ٢٨.

الطرح الوظيفيّ الذي استقاه الروائيّ من معجم الأسماء العربية يجعله يكثف غايته في بناء واضح لتحديد الشخصية وتعيين هويتها، بالإضافة إلى قيامها بجملة من الأهداف الأخرى في السياق الروائيّ الذي تحركت فيه. من هنا سنعرض الدوافع التي لجأ إليها الكاتب في اختيار منظومة الأسماء تلك، التي أسهمت بمجموعها في بناء الشخصية الروائية للخطاب السرديّ:

١- مدى مطابقة الدال على الشخصية

يتحدد هذا الدافع بمدى مطابقة الدلالة اللغوية لاسم الشخصية، ومن ثم الدور التخييليّ الذي تقوم به على مسرح الأحداث، فقد لحظنا في النماذج التي عرضناها سلفًا أن الاسم في بعض الأحيان يحمل صفة صاحبه، ويوجه القراءة النصية للدور الذي تقوم به الشخصية على مساحة النصّ الروائيّ، وهذا الارتباط اللازم بين الاسم والمعنى الذي يحيل إليه الدالّ يؤدي بنا إلى أن " نتوقع ما سيقوم به الشخص من أشياء وتصورات تجعلنا نوجه أنفسنا إلى الوجهة التي يريدها الروائيّ، سواء كانت تصوراته واتجاهاته مقبولة أم غير ذلك"[١]، وهذه السمة ضرورية لحفظ هوية الشخصية، والإشارة إلى علاماتها الطبوغرافية المميزة لها، إذ إنّ حفظ الاسم للشخصية " يعد عنصرًا مهمًا في انسجام ومقروئية النصّ، إنه يشكل في الوقت نفسه ضمانة الديمومة والحفاظ على الخبر على مدى تنوّع القراءات"[٢]. وبهذا تخضع مقروئية الاسم الثابت للشخصية لحمل صفة المصداقية، وتجد لها القبول في نفس المتلقي الذي يعترف لها بثبات الحضور واستمراريته. فالشخصيات الصوفية التي شهدناها مثلا في روايات الطيب صالح تحمل مفهومًا يرتبط بطبيعة الشخصية، ومواصفاتها، فيظهر لنا اسم الشيخ "الحنين"، والشيخ "نصر الله ود حبيب" محملا بمعجم الصوفية التي تؤمن بالمحبة والحنين الدائم للذات الإلهية، وفي الوقت نفسه تلقى النصرة والتأييد من الآخرين، وهذا الأمر أهّل لها أن تكون في مصاف الشخصيات المبجلة ذات القيمة الاجتماعية الرفيعة لدى الآخرين. غير أنه ينبغي القول إن الدالّ أحيانًا ينزاح عن معناه اللغويّ، فتتجاوز الشخصية بذلك الدور الذي من المفترض أن تؤديه على أرضية النصّ الروائيّ، ومثل هذا التوظيف يولد حالة من التضاد بين الدالّ وفعل الشخصية، فيجعلها تنساق نحو الحدث الذي لا يعكس حقيقة مسماها، وقد لحظنا ذلك في شخصية "سيف الدين"؛ إذ إنّ الإحالة اللغوية التي يمثلها الاسم في ارتدادها إلى المرجعية التاريخية والإسلامية تفرض تصورًا معينًا للشخصية ومواصفات تؤهلها لعناصر التقوى والصلاح، غير أننا وجدنا عكس ذلك، فـ"سيف الدين" نموذج المائع، الفاسق، كما يقول أبوه وأهل القرية، ومثل هذه المفارقة العلامية تغري بقراءة النص قراءة

[١] Docherty, Thomas, **Reading (absent) character**, p ٤٧.

[٢] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٤٩.

متواصلة؛ لمعرفة مصير هذه الشخصية، ومدى قدرتها على التغير والتحول، وإذا علمنا أنّ التغير الجذريّ الذي أصاب شخصية "سيف الدين"، بتحوله من الفسق إلى الصلاح سنلحظ ارتداد الشخصية إلى معناها الأول الذي وُسمت به منذ البداية، الأمر الذي يؤكد لنا حقيقة وهي أن الاسم الذي تحمله الشخصية يمثل العتبة الأولى لفهم دورها، فتكون تلك الدلالة الأولية بمثابة معلومة معطاة قبلا لنستدلّ على هوية الشخصية، ومع تتابع القراءة تبنى الشخصية بناءً متصاعدًا، لنكشف حينها إذا كان الاسم دالا ثابتًا عليها، أم أنه يحدث شرخًا في تلك القراءة الأولى، فيوحي بنقيض معناه.

٢-التوزيع الكميّ

ويتمثل في التنوع العدديّ الهائل الذي توسل به الكاتب لتسمية شخصياته، واستقى أسماءها من منابع شتى، فقد يغرف الاسم من واقع الحياة المعاصرة، مثل: "مصطفى"و "آمال"و "نعمة"، وقد ينزع إلى تأصيل الأسماء من جذور التراث، فيتلمس مكامن الأسطورة لتسمية الشخصية، وإضفاء طابع الخرافة، ومجاوزة المألوف عليها، مثل: "بندر شاه"، وقد يمتدّ ذلك ليقرن الشخصية بشخصية أدبية أو دينية، فيدخل في علاقة تناصّ خارجيّ مع هذه الشخصيات، ليوظف بذلك مغزًى معينًا، مثل: "عطيل"و "نبي الله الخضر".

وهذا التنوّع في توظيف الأسماء جعل الكاتب لا يغفل حتى عن الشخصيات العابرة - التي لم يرد لها ذكر واضح في الرواية- من تسميتها باسم معين، وذلك لبثّ الروح فيها، وجعلها تكتسب طابعًا خاصًا يميزها عن غيرها، وقد أودى به هذا التنوع إلى تداخل أسماء بعينها مع شخصيات أخرى، فقد تشترك شخصيتان باسم معين دون قصد من الكاتب، من ذلك اشتراك "سعيد البوم" و"سعيد القانوني" بالاسم الأول، وإن كان التمايز بينهما في الصفة اللاحقة لكل اسم، وقد يمتدّ هذا التداخل حتى في أسماء الأب والجد، فيشكل هذا التداخل خلطا وتشويشًا لدى القارئ قد يمنعه من القدرة على التمييز بين شخصية وأخرى؛ من ذلك التطابق التام بين اسم "فاطمة بنت جبر الدار" زوجة "ضو البيت"، و"فاطمة بنت جبر الدار" زوجة "الطاهر الرواسي"، ولولا قرائن السياق التي تكشف عن وجه الاختلاف بين الشخصيتين لتبادر إلى الذهن أنهما شخصية واحدة تؤدي وظيفتين مختلفتين.

وفي بعض الأحيان يفضي هذا التنوع إلى تقديم تسويغ لإعطاء هذا الاسم دون الآخر، وذلك ليدخل في علاقة تنافر مع شخصية أخرى، فيحقق بذلك الاسم دلالته في الكشف عن طباع الشخصية وأمزجتها، فقد صرّح الراوي بالسبب الذي جعله يطلق على "رجب" – الولد الوحيد بين أخواته البنات- اسم (الله لينا)؛ لخوفه وجبنه، بينما مضى الراوي يذكر الصفات الرجولية التي

تتسم بها أخته "فاطمة"، فكانت **"تركب الحمار مفشخة زي الراجل، تزرع وتحرث كأنها راجل، أبوها دايما يقول الله سبحانه وتعالى أعطاني أربعه بنات حليمة ومريم وميمونة والله لينا.... وأنعم علي بولد واحد وهو فاطمة"**[١]، ولعل لتوظيف اسم "فاطمة" دلالته المهمة في كشف العلامة اللغوية عن أوصاف تلك الشخصية، فبارتداد تأثيلي لمعنى (فطم) نجد أنها تعني الفصل والانقطاع، وإذا دققنا النظر في الصفات الرجولية التي أسبغها الواصف على تلك الشخصية ندرك أن الانفصال هنا قد تحقق في انفساخ الشخصية المرأة عن مظاهر الأنوثة ومعالمها، لتتقارب مع مواصفات الشخصية الذكورية.

٣-التفاضل الضميريّ

يتعلق هذا البند بالصيغة النحوية التي يوظفها الكاتب لرسم الشخصيات، وتتميز بطبيعتها التحويلية، إذ يتوخاها الكاتب أو الراوي في بنينة الشخصيات بحسب انتشارها نصيًا في الخطاب الروائيّ. وقد اتسمت الشخصيات في الأعمّ الأغلب بخصائص متنوعة من حيث ثراؤها التفاضلي ودرجة بروزها في مستوى الأحداث، وهذا التفاضل هو الذي يحدد درجات ظهورها واختفائها على أرضية النصّ الروائيّ. ولعل شخصية الراوي "محيميد" كانت المهيمنة نصيًا في جميع الروايات؛ إذ إنها ظلت حاضرة على مستوى الإبلاغ والتوصيل، وكان هذا الحضور يستدعي منه أن يقوم بوظيفة تنسيقية يرتب فيها ظهور الشخصيات ويوزع الأدوار عليها.

وأمكننا من خلال الرصد والتحليل أن نقيم ثلاثة مستويات ظهرت فيها شخصية الراوي "محيميد": الأول مستوى السرد؛ فهو ينهض بوظيفة السرد التي تجلت من خلال تناوب ضميري المتكلم والغائب، وكان لتعاور هذين الضميرين أثره في إنتاج دلالة الخطاب، فإذا كان ضمير الغائب كما يقول (بارت) يجعل القصّ أكثر ارتباطا ومنطقية، باعتماده على تراتبية الحدث، فهو أكثر ملاءمة للتعبير عن التاريخ؛ إذ إنه " فعل بشريّ يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود"[٢]، فإن ضمير المتكلم يعد وسيلة ناجحة للتخفي، فالكاتب يلجأ إليه ليؤدي شكلا من أشكال الاستتار والتخفي[٣] . والثاني المستوى الكلاميّ؛ فهو ينقل أخبارًا كما جاءت على ألسنة الآخرين، أو على مستوى الحدث نفسه دون المشاركة في الأحداث، وفي هذه الحال يرهن الخبر بضمير الغائب،

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١١٠.

[٢] بارت، رولان (١٩٨٥)، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة، (ط٣)، الرباط- المغرب: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص ٥٤.

[٣] المرجع نفسه، ص ٥٤.

فيكون بمثابة الناقل غير المباشر للحدث؛ مثل قوله: **"يقال إن بندر شاه حرم أولاده جميعا من الإرث"**[١]، وهذه الصيغة النحوية للضمير تنقذ الراوي من مغبّة الوقوع في الكذب، فيترك لضمير الغائب وظيفته في النقل والحكي، والثالث المستوى الفعليّ؛ ويتمثل في كونه ذاتًا مشاركة في صنع الأحداث وتوجيهها، وقد كان لصيغة ضمير المتكلم أثرها في إضفاء الطابع النعتيّ لتلك الشخصية، فجاءت هذه الصيغة البديل عن حضور الاسم بصيغته الحرفية، الأمر الذي حقق اندغامًا واضحًا للراوي في مجريات الأحداث، وقدم توازنًا منطقيًا في علاقته بالشخصيات الأخرى، وهذا التوظيف من شأنه أن يحقق انتظامًا بنائيًا على مستوى المسارات السردية التي مر بها الراوي، وجعل حضوره النصيّ عامًا شمل مجريات الحكي السرديّ وأنساقه القصصية.

(٢) مدلـول الشخصيـّة

إذا كانت الشخصية في العمل السرديّ وحدة دلالية تتخذ لها سمة خاصة، فإن هذه السمة لا تتعين مسبقًا، وإنما تظهر تدريجيًا عبر زمن القراءة، لذلك فإن المحمولات الدلالية التي تسم الشخصية بطابع معين تؤدي دور ملء الفراغات التي يحدثها العمل في قراءته الأولية. الأمر الذي يحدو بنا إلى القول بأنّ الشخصية " هي دائمًا وليدة مساهمة الأثر السياقيّ (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية)، ونشاط استذكاريّ، وبناء يقوم به القارئ"[٢].

تأسيسًا على ذلك، سنعرض في قراءتنا لتلك المحاور الدلالية التي تميز الشخصيات، وتصنفها على وفق العلامات اللغوية التي تمتاز بها، وتجعلها مؤشرات تسهم في توجيه المعنى، وهذه المحاور تنحصر في علامتين: الأولى تنطلق من تحديد السمات الخاصة التي تمتلكها الشخصية، وتكون تسويغًا لما تقوم به من أفعال في حركتها السردية. والثانية تنطلق من تحديد فعل الشخصية ووظيفتها التي تتميز بالطابع الحركيّ، وبتقابلها الدالّ مع الشخصيات الأخرى. ولا غرو في أن هذين التصنيفين للشخصية يسعيان في إعطائنا معايير تحدد ظهور الشخصيات وطريقة تقديمها، فتتشكل على وفق ذلك الشخصيات الرئيسة والثانوية، " فكلما كانت الشخصية مركزًا لأوصاف مطولة، كانت مرموقة منزلتها في الحكاية"[٣].

إنّ هذا التحديد الدلاليّ الذي يصيب الشخصية في العمل الأدبيّ يسهم في فرز شخصيات متنوعة ذات سمات وعلامات منحتها تفردها في الحكاية، ومع تطور الحكاية تحدث تغييرات وتراكمات على مستوى الوظائف، أو تقنية الوصف الدالّ، " فالشخصية قبل كل شيء هي سند

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٧٧.

[٢] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٢٨.

[٣] هامون، فيليب، **في الوصفي**، ص ٢١٥.

وعالم حكائيّ قابل للتحليل في ثنائيات تقابلية مختلفة التنسيق على مستوى كل شخصية"[١]. وانطلاقًا من هذه الثنائية، سنخلص إلى معالجة الشخصية في إطارها الوصفيّ من خلال القبض على أهمّ الصفات التي تحدد مسلكها ووجهتها، من حيث أصلها الجغرافيّ وأيديولوجيتها وشكلها، ثم ننطلق بعدها إلى ذكر وظائفها وأثرها في رسم هيكلية الخطاب الروائيّ، ولا ننسى مع هذا الطرح المنهجيّ الذي سنسلكه أن ننوّه إلى أن المواصفة تتآزر مع الوظيفة، وترتبط بها، فإذا كانت الأولى تكشف عن فعل محتمل الحدوث، فإن الثانية تكشف عن فعل متحقق، وبتعاور هذين القطبين تتخلق للشخصية مدلوليتها التي تنماز بها، وتتحدد على أساسها.

(٢ – ١) مواصفات الشخصية

يطرح الأصل الجغرافيّ أهميته البنائية في تحديد مواصفات الشخصية من حيث انتماؤها الجغرافيّ للمكان الذي ترتد إليه، وبذا يشكل هذا الطرح الوظيفيّ تحديدًا موضعيًا لأهلية كمون الشخصية في المكان الذي تقطنه، أو يمكن وصفها بأنها دخيلة عليه، وهنا تتشكل ثنائية الأهليّ/الدخيل للشخصيات التي تتحرك في فضاء النصّ الروائيّ، وإذا استثنينا شخصيات قليلة لا تدور في فلك الإطار الجغرافيّ نستطيع القول إنّ غالبية الشخصيات التي أفرزها الخطاب الروائيّ عند الطيب صالح ترتبط جذريًا بفضاء القرية الذي يؤطرها جميعًا، ولا سيّما البيئة السودانية التي عالجها في رواياته، وهذا الإطار الشموليّ الذي يجمع شخصيات النصّ الروائيّ ليس بالضرورة أن يكون مصرّحًا به في صفحات النصّ، وإنما قد يفهم ضمنيًا من خلال تحركات الشخصية في المكان، وبعض أفعالها التي تحدد تجذرها الأصليّ فيه.

يشكل الأصل الجغرافيّ للبطل "مصطفى سعيد" مقومًا أساسيًا يعرض منشأ هذه الشخصية وطبيعة تفاعلاتها وتحولاتها النصية التي ترتدّ في حقيقة الأمر إلى حالة انفصام جذريّ في المكان الذي يألفه، سواء أكان هذا المكان الوطن المولد أم المكان الغربة الذي اتخذها وسيلة لاستكمال حياته، ويعرض نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" تواضع الأصل الذي ينتمي إليه البطل، فقد **"كان أبوه من العبابدة، القبيلة التي تعيش بين مصر والسودان، إنهم الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة عبد الله التعايشي، ثم بعد ذلك عملوا روادًا لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان، ويقال إنّ أمه كانت رقيقا من الجنوب"**[٢]. هذا الانتماء الجغرافيّ الذي يفصح عن أصل أمه بالذات قد يفسر لنا بعضًا من أسباب انفصاله جسديًا وروحيًا عنها، وقد يقدم تسويغًا واضحًا

---

[١] زويش، نبيلة (٢٠٠٣)، **تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي**، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص ١٥٠.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٧.

لرحيله بعيدًا عنها، فيجد حِضنًا آخر يكتنفه، وهو موئل الأمومة الجديد الذي طالما تاق إليه وتمناه، فالبطل بما جبل عليه من علامات النبوغ والنباهة، وبما تأصلت في نفسيته من رغبة حميمة للعلم والتطلع نحو الأعلى، جعله ينفك عن هذا الأصل الذي يغلفه، ليجد ضالته في عرق آخر حاول الاندغام به، لكنه عجز لضعف إمكاناته، وللونه الذي وقف حائلا عن تحديد مراده. وهنا تتبدى لنا المفارقة الساخرة التي وظفها النصّ الروائيّ في جعل "مصطفى سعيد" صاحب حق في أرض غريبة عليه، بينما جعل الإنكليز دخلاء عليه يلتهمون حقوقه، ويكيلون إليه أنواع القهر والإذلال، ولعل هذا الأصل أيضًا يمثل الدافع الأساسيّ الذي حفزه على الانشقاق عن مجتمع القرية الذي آل إليه، فرغبة التحكم والسيطرة ما زالت تلازمه ليحاول بذلك أن يتغلب على عنصر أصله المتواضع، ويقيم لنفسه كيانًا مستقلا يبزّ به أترابه، ويطوّع حاكميه والمهتمين بأمره.

وإذا كان التوصيف السابق يهدف إلى وظيفة بنائية ودلالية في الوقت نفسه، فإن الأصل الجغرافيّ يوظف أحيانًا ليكون مفتتحًا لتوصيف آخر لشخصية مغايرة تتضارب فيها الأقاويل، وتتعدد الاحتمالات حول تحديد نسبها وأصلها وديانتها، وذلك يعود إمّا لأهمية الشخصية، أو لنفوذها الواسع الذي شكل عاملا مهمًا في التعرف على جوانبها الخفية، وقد انطبق ذلك على الوصف الذي وظف في شخصية "بلال" والد "الطاهر ود الرواسي" في رواية "بندر شاه- مريود"، فما إن أشارت الرواية إلى منزعه التأصيليّ، حتى وجدنا تحولا واضحًا عنها، للخوض في إشكالية تحديد منشأ "بندر شاه"، فقد فتح هذا التوصيف الأخير المجال لروايات شتى، وتأويلات متعددة في تأثيل نسبه ومنبعه الجغرافيّ، ولنا أن نحدّد هذه التعددية في تحديد الأصل من خلال الأقوال السردية الآتية:

- **" يقال إنه (أي بلال) ربما يكون من ذرية رقيق كان لملك حكم ذلك الإقليم في الزمن القديم يدعى "بندر شاه". وبندر شاه هذا تضاربت فيه الأقاويل، يزعم بعض رواة الأخبار في ود حامد أنه كان ملكا نصرانيًا من ملوك النوبة"**[١].
- **" إن ذلك الملك لم يكن نصرانيًا، ولكنه كان ملكا وثنيا غزا ذلك الإقليم.."**[٢].
- **"إن بندر شاه أمير حبشي يدعى "مندرس"..."**[٣].
- **" كان رجلا أبيض اللون وفد على ود حامد من حيث لا يعلم أحد..."**[٤].

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٤٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٨- ٤٩.

[٣] المصدر نفسه، ٤٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ٥٠.

يشي مستهل القول السرديّ الأول بتأصيل صفة العبودية والرق لشخصية "بلال"، بينما تتحدد الصفة النقيضة لها تمامًا في شخصية "بندر شاه" وهي صفة السيادة، وتعد هذه الثنائية الضدية هي فاتحة الخوض في الأصل الجغرافيّ، والمعتقد الفكريّ، والعرق اللونيّ، لشخصية "بندر شاه" التي استمرت ما يقارب أربع صفحات في نصّ الرواية، وقد يقدم لنا توالي الروايات والأخبار عن شخصية "بندر شاه" فاتحة لتسويغ صفة التسلط والتعالي التي اتصف بها من خلال تعذيبه لعبيده، وقد تواترت هذه الصفة بكثرة في رواية "بندر شاه- ضو البيت" بأسلوب استهدف أبناءه في محاولة منه لبتر أواصر الرحم والمحبة بينه وبين الأولاد، وفي الوقت نفسه يثبت لنفسه مركز السلطة وذاتية الأنا المتعالية في عالمه الخاصّ الذي يعيشه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا العرض المسهب في تحديد أصل شخصية "بندر شاه" لم يكن هدفه ملء الفراغات النصية لخطاب الرواية، وإنما امتدّ ليشكل سلسلة نسقية لرفد شخصية "بلال" بتوصيف واضح مغاير لنسب شخصية "بندر شاه" المناقضة لها سلوكا، كما يكشف هذا التوصيف عن تناقض واضح عرض له الروائيّ في تحديد أصل "ضو البيت" الذي قرنه بنسب "بلال"، يقول: **"فيؤكد أنّ بلالا ليس من عبيد ملك نصراني، ولا أمير حبشي، ولا ملك وثني، ولا غير ذلك. وإنما سيده شخص يعرفه كل أحد، ليس مجهول الحسب ولا مطعون النسب، وهو عيسى ود ضو البيت، ومعروف أنّ ضو البيت أبا عيسى كان رجلا من الأشراف وفد على ود حامد من الحجاز وتوطن فيها، وتزوج فاطمة بنت جبر الدار الأولى من قبيلة الحوامدة أصحاب الأصل والفصل"**[١]، بينما تذكر رواية "بندر شاه- ضو البيت" تفسيرًا مغايرًا لأصل "ضو البيت" الذي وظفه النصّ بلسانه هو في حواره مع "مختار ود حسب الرسول"، الذي كشف فيه عن جهل أصله وغموض منبعه الذي جاء منه[٢]، وهذا التباين في الروايتين يطرح صفة اختلافية تتميز بها شخصية "ضو البيت" على مستوى الملفوظ النصيّ لرواية "بندر شاه" بجزأيها، محورها أنّ غياب الأصل في حكاية "ضو البيت" وتحديده في حكاية "إبراهيم ود طه" لا يقولب مسار الشخصية السرديّ، ولا يحدد أفعالها التي تقوم بها، وإنما منشأ هذا الاختلاف في رأينا يعود إلى تركيز البؤرة النصية على تلك الشخصية دون غيرها، ولا سيّما أن طريقة ظهورها في الرواية اتخذت نوعًا من الغرابة والأسطرة وتجاوز المألوف في حياة الناس. وقد يكون ارتباط "ضو البيت" بـ"عيسى" ابنه ارتباطا لازمًا يدعو إلى نفي صفة العبودية والرقّ عن هذه الشخصية، ويمنح بذلك شخصية "بلال" المتولدة عنهما صفة السيادة والحرية بعد أن ألصقت بها صفة العبودية، وبذا

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٥٣- ٥٤.

[٢] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ١٠٧.

تستطيع شخصية "بلال" أن تقف بالتوازي مع شخصية "بندر شاه" من حيث إعلان السيادة ودحض مقولات الرقّ.

وإذا انتقلنا إلى تأصيل الحالة المادية التي تمثلها الشخصية سنجد تنوعًا ملحوظا في تصنيف الشخصيات إلى غنية، وفقيرة، أو غير ذلك، مما تدلّ عليه قرائن السياق، أو مظهر الشخصية الخارجيّ، غير أننا لاحظنا أن الشخصيات القروية استأثرت غالبيتها بمظهر الترف والرخاء الماديّ، فمظاهر الأبهة والفخامة التي صورها الطيب صالح في شخصياته الروائية لا تتشكل على وفق انسجام المادة مع مظاهر الحياة المدنية، وإنما تستلهم عناصر الثراء من أرضها القروية بما أوتيت عليه الشخصية من وجاهة رأي، كما هي الحال عند الجد في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، أو ما اكتسبته من ثروة متوارثة عن الأجداد كما هي الحال في شخصيات "سعدية" و"نعمة" في رواية "عرس الزين"، أو يتبدى التحول الملحوظ في سلوك الشخصية من حالة الفقر إلى حالة الغنى نتيجة تعبها وكدّها كما هي الحال في شخصية "سعيد البوم" في رواية "بندر شاه- ضو البيت". وإذا عاينّا هذه الثروة المادية التي حصلت عليها الشخصية سنلحظ أنها لا تقترن بالمعرفة الثقافية أو الدرجة العلمية، بمعنى أنّ الشخصيات التي سعت إلى تحصيل الشهادة العلمية لم يؤد بها ذلك إلى ثراء ماديّ، وهذا ما ظهر واضحًا في تصوير شخصية كل من الراوي "محيميد" وشخصية "مصطفى سعيد" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، فكلاهما انفردا بثقافة الفكر ودرجات العلم، لكن ذلك لم يفد في توجيه كل منهما توجيهًا إيجابيًا من أجل السمو بحياة كريمة مترفة نوعًا ما، فكانت نتيجة الراوي العمل في مصلحة المعارف في الخرطوم، ثم رقّي إلى مفتش للتعليم الابتدائيّ، وشبيه بذلك المصير الذي ناله "مصطفى سعيد" بعد حصوله على شهادة الدكتوراة في الاقتصاد، فقد تدهور عمله بعد رجوعه إلى السودان، ليعمل في بعض النشاطات الاقتصادية والتجارية والزراعية التي قام بها في بلاده، دون أن يترك ذلك بصمة واضحة في الشخصيات الأخرى التي لم تلتفت إليه إلا بكونه دخيلا متعلمًا وافدًا يطلب الزواج والاستقرار، كما تدلّ الثروة التي تركها "مصطفى سعيد" بعد وفاته على تواضع حاله المادية وبساطتها[١]، الأمر الذي يؤكد حقيقة مهمة وهي أن الانتفاع الماديّ والاستمتاع بحياة الترف ليس بالضرورة أن تقترن بارتقاء النفس الإنسانية بمنابع الثقافة ومنافذ العلم.

---

[١] ينظر الوصف الذي حكاه الراوي "محيميد" في تصويره تركة "مصطفى سعيد" بعد موته: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٩- ٦٠.

إن حقيقة عدم تلازم الغنى/العلم التي أشرنا إليها في تحليلنا لشخصية كل من الراوي والبطل لا تنفي أهمية العلم في اجتلاب شخصيات عدة متنوعة ماديًا وثقافيًا نحو شخصية معينة تتميز بقدر وافر من الثقافة والرقيّ الروحيّ، وهو ما تلمسناه واضحًا في شخصية "مصطفى سعيد" التي استطاعت بعبقريتها الفذة أن تستقطب الشخصيات النسوية الأوروبية بغضّ النظر عن أصولهنّ أو حالتهنّ المادية[١]، وفي هذا الاجتذاب ما يشير إلى حضور الثقافة وأصالة العلم التي كانت دافع جذب قويّ لا يمكن ردعه في إزاء الثروة المادية التي تفتقر إليها شخصية البطل.

وفي بعض الأحيان لا يتم التصريح بحالة الشخصية المادية، وإنما قد يُفهم ذلك من خلال السياق الذي وردت فيه، وذلك لوظيفة دلالية، كما نراه في وصف "عيسى ود ضو البيت" في رواية "بندر شاه- ضو البيت"، فقد جاء في وصفه: **"خرج عليهم ذات يوم وكانوا صبية صغارًا في لباس كأنه لباس العيد، ولم يكن الوقت عيدًا، كان يلبس جلابية جديدة من الحرير، وعلى رأسه طاقية حمراء جديدة مشغولة وعمة ناصعة البياض، وفي رجليه حذاء أحمر يلمع"**[٢]. فالراوي هنا يحدد أوصاف الشخصية بدقة عبر تصوير مظهرها العام الخارجيّ الذي بدا غريبًا غير مألوف بالمقارنة مع لباس أقرانه في القرية، وقد كانت عبارة **"كأنه لباس العيد، ولم يكن الوقت عيدًا"** اللازمة الدلالية التي أفصحت عن تفرّد تلك الشخصية بمظاهر الترف والغنى، فوصف الشخصية هذا قدّم وظيفة دلالية بالإضافة إلى وظيفتها البنائية في رسم الشخصية الخارجيّ، أو ما يمكن تسميته بـ" الوصف الدالّ لدلالته على نمط الحياة في المكان وعلى نمط العلاقات القائمة بين شخصياته"[٣]، وهذا الارتباط الوظيفيّ بالمكان وبالشخصيات لا ينجز الدلالة على مستوى الوصف السكونيّ لمظاهر حياة الشخصية، وإنما قد تنضاف إلى ذلك دلالة مهمة جدًا، وهي أن هذه اللوحة الوصفية تُعدّ فاتحة لولادة شخصية "بندر شاه" التي قرنها الراوي بشخصية "عيسى" في تلك الرواية؛ لما بينهما من تشابه في المظهر لا في الجوهر. وهنا اتخذ الراوي في هذا التوصيف المبين لشخصية "عيسى" عتبة يلج منها؛ ليسرد تفاصيل جديدة عن شخصية "بندر شاه"، أو ليتركها علامة إشارية يعود إليها في تصويره شخصية "بندر شاه" فيما بعدُ.

---

[١] وقد عرض النصّ الروائي تصويرًا لحالة النساء مجسدًا في شخصية كل من (آن همند) و(شيلا غرينود)، فكانت الأولى نموذجًا للمرأة المتعلمة الغنية ذات الأصول المثقفة، فأبوها ضابط في سلاح المهندسين، وأمها من العوائل الثرية في (لفربول)، ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٤. أما الثانية فهي نموذج للمرأة الفقيرة المتواضعة المنشأ، وقد صورتها الرواية بأنها خادمة في مطعم في (سوهو)، وأهلها قرويون من ضواحي (هل)، ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٨.

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ٣٤.

[٣] أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٦٦.

وفي بعض الأحيان يقدّم النص الروائي توازيًا بين حالتي الغنى والفقر التي تتعرض لها بعض الشخصيات؛ من أجل إفراز مجموعة من القيم التي ترتبط وظيفيًا بفضاء المكان، وتنعكس بعد ذلك على سلوك الشخصية وأفعالها، من ذلك ما وجدناه في رواية "بندر شاه- ضو البيت" من وصف فقر بيت "مختار ود حسب الرسول" مقابل وصف حالة الغنى للعم "محمود"، وهذا التوازي لم يوظف من فراغ، وإنما كان القصد منه إبراز قيم الحبّ والألفة التي تنضح بها الشخصية في تعاملها مع الغريب الوافد وإكرام ضيافته خير تكريم، وهذا التوظيف البنائيّ لمواصفات الشخصية من شأنه أن يخصّب القيم الإيجابية في مجتمع القرية، ويجعلها ترتقي وتعلو على نظيرتها في المدينة، بهدف إبراز القيمة السلوكية والأخلاقية التي تظهرها شخصيات القرية في تعاونها وتوحّدها في القصد والغاية.

من جهة أخرى، لا نستطيع أن نؤكد إيجابية المقاصد التي تفرزها الشخصية في ثرائها وفقرها، بل إننا نجد توظيفًا مقابلا لها ينعكس أثره سلبًا في سلوك الشخصية التي تمتلك قدرًا وافرًا من رخاء المادة وترف ذات اليد، وتمثل شخصية "سيف الدين" في رواية "عرس الزين" تمثيلا صادقا لهذا النوع من التحدّر الأخلاقيّ الذي تسببه الثروة المادية التي تتمتع بها تلك الشخصية، وهذه الانتكاسة الواضحة في أفعال الشخصية مصدرها الأساسيّ الثروة التي تعدّ دافعًا أساسيًا لفساد الشخصية واعتلال قيمها، وسيرها نحو الانهيار القيميّ المتضح في علاقتها بشخصيات القرية، وزيادة تعالقها مع شخصيات غريبة عن مجتمعها قيمًا وأخلاقا. وفي الوقت نفسه تفرز المادة بعض قيم التعالي والكبر في سلوك الشخصية في أثناء مواجهتها مع شخصيات أخرى من أجل خلق نوع من الصراع الداخليّ الذي قد يصبّ أثره في سيرورة الأحداث، أو تتركها رهينة في مشاعر الشخصية الداخلية، من ذلك ما وجدناه من التصرف المتعالي لسلوك سعدية (أم نعمة) في رواية "عرس الزين" أمام "آمنة" ذات الأصل المتواضع الذي قصدت من خلاله إذكاء الصراع النفسيّ في شخصية "آمنة"، وخلق علاقات جديدة تساهم في تشابك الأحداث وتداخلها على مستوى الملفوظ الحكائيّ للرواية، من ذلك كله نستطيع القول إنّ توظيف الجانب الماديّ لم يأت من فراغ، وإنما يتم تصوير مظاهره، وتأصيل دلالاته في شحن الشخصية بصفات سلوكية، أو إذكاء عنصر الصراع مع الشخصيات الأخرى.

وإذا انتقلنا إلى وصف الشخصية من حيث شكلها ومظهرها الخارجيّ، سنجد هذا التوظيف قد استحوذ على بعض الشخصيات دون الأخرى، وذلك لغاية بنائية يستدعيها القاصّ في محكيّه رغبة منه في أن يكمل هذه الأوصاف الطباعية بنسقية المحكيّ التي تنهض على جزئية الوصف الماديّ، ومن ثم تنتقل إلى السرد المتوالي لأفعال الشخصية. وبالنظر إلى هذا النوع من الأوصاف

المادية التي يصعب تحديدها خارج إطار الحكي الذي يشكل خادمًا لحمل مرامي السلوك التي تقوم بها الشخصية، فهو ينهض مع مكوّنات الحكاية؛ من زمان، ومكان؛ لإنجاز الدلالة المرجوّة، ثم تقديم الصورة النهائية للمتلقي الذي يستطيع بدوره أن يتلمّس المحمول الدلاليّ في صورته الكاملة.

وانطلاقًا مما سبق، تتجلى العلاقة وطيدة بين تقنية الوصف الظاهر للشخصية والسرد، مع مراعاة الوظائف التي يكشفها الوصف. وما يهمنا في هذا السياق هو مدى تحقق قراءتنا للنصّ لأوصاف الشخصية الخارجية، وما ينعكس ذلك على طبعها وصفاتها الخلقية، الأمر الذي يسهم في رفد النصّ بشبكة دلالية وطيدة الصلة بالشخصية المقصودة أو الموصوفة. وقد تنوعت الطرائق التي استلهمها الروائيّ في تكديس صفات مادية خاصة بشخصيات معينة قياسًا على مدى إنتاج الدلالة التي يحتاجها النصّ في سبك المكونات الحكائية، والخروج بخلاصة عامة تشي بطبيعة التوظيف وأسلوبه، ومن ذلك ما نجده في إلحاح السارد على إلصاق صفة الوسامة على شخصية كل من "مصطفى سعيد" و"ود الريس"، فقد جاء الوصف مكررًا للشخصية الأولى حسب حاجة السياق إليها[1]، فيما جاء الموصوف مفصّلا في الشخصية الثانية للتأكيد على معنى معين يريد السارد إبرازه في السياق النصيّ. ونرى في وصف شخصية "ود الريس" مثالا على ذلك: **"ويختلط بياض اللحية دون مشقة ببياض العِمّة الكبيرة، مقيما إطارا صارخا يبرز أهم معالم الوجه: العينين الجميلتين الذكيتين، والأنف المرهف الوسيم. ود الريس يستعمل الكحل متذرعا بأن الكحل سنة، لكنني أظن أنه يفعل ذلك زهوا، كان في مجموعه وجها جميلا، خاصة إذا قارنته بوجه جدي الذي ليس فيه شيء يميزه، ووجه بكري، وهو كالبطيخة المكرمشة"**[2].

يشير الوصف السابق إلى صفة الجمال الخَلقيّ التي ألصقت بشخصية "ود الريس"، وهذه الصفة تعلل مسلك الشخصية في جريها وراء النساء، ومساعيها الدائمة للزواج، فيكون الوصف السابق مرهصًا لإنتاجية الدلالة التي تصوغها لغة الجمال الحسيّ، ويلحظ كذلك استدعاء الروائيّ شخصيتين في النصّ الروائيّ تقفان على النقيض من هذه الشخصية، رغبة منه في إبراز صفة الوسامة إبرازًا مؤكدًا، وهذه السمة لا تتوقف على هذا النموذج فحسبُ، وإنما توسل إليها الروائيّ في مواضع أخرى بهدف التكثيف الدلاليّ الذي يسبغه على شخصياته، وإظهار مدى التوافق أو الاختلاف الذي تصور فيها شخصيات بعينها. من ذلك ما نجده في تصويره المفارقة الجسمية بين "ضو البيت" وأهل القرية في رواية "بندر شاه- ضو البيت"، وامتدت هذه المفارقة لتبرز مواطن الاختلاف في العرق والدين والأصل، يقول: **" ...وهو عيونه خضر، ونحن عيوننا سود، وهو**

---

[1] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٦ و ١١.

[2] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٨٢.

وجهه أبيض مثل القطن، ونحن وجوهنا مثل الجلود المدبوغة، وهو خرج من الماء ونحن خرجنا من الطين، وهو مسلم منذ ستة أشهر، ونحن مسلمون منذ الأزل..."[١].

إنّ استقراء الصفات التي تطلقها الشخصية الساردة تتحدد وظيفيًا بمدى الاقتراب المكانيّ الذي يجمع بين السارد وشخصياته، وهذا القرب المكانيّ يحدّد بؤرة النص الدلالية بصفات معينة يستهدفها السارد، ليركز عليها، ويجعلها سمتًا عامًا تسلكه الشخصية، وتثير نقائض متعددة بالقياس إلى الشخصيات الأخرى الملاصقة لها. فالإشارة إلى تباين الأصول اللونية، والديانية، والعرقية، بين طرفي الموضوع الأساسيّ يسهم في تفجير طاقة هائلة من الأفعال المنجزة التي تحققها الشخصيات من نظرتها لتلك الشخصية الغريبة عليهم، ولا سيّما إذا ما علمنا بأنّ الهدف الأساسيّ لتوظيف هذه المواصفة المادية هو الإشارة إلى موضوع الزواج الذي رغب فيه "ضو البيت"، وهو زواج يعني انصهار هذه الذات الفاعلة في بوتقة المكان الذي تعيش فيه، وألفته فأرادت أن تتطبع بطباعه، وتتشبع بعادات أهله وتقاليدهم.

وإذا كان الوصف السابق يطرح قابلية الوصف الاختلافيّ للتأكيد على الصفات والسمات المتباينة، فإن الروائيّ قد كرّر أوصافًا أخرى مشابهة بين شخصيتين بهدف توحيدها في إطار سياق النصّ الروائيّ، فالحديث عن الأولى يفضي إلى الثانية، وهو توظيف مقصود ينتهجه السارد في تأكيد الفعل الموحّد الذي ينجز من قبل كلتا الشخصيتين، ولتحقيق إنجاز موحد ومواجهة واحدة تتعرض لها، وقد بدا ذلك واضحًا في تلك الصفات المتكررة التي تثبت الشبه الواضح بين "بندر شاه" وحفيده "مريود": **"ولم يكن عجبنا ينتهي من التشابه الغريب بين بندر شاه وحفيده مريود، فقد كان الحفيد في هيأته وسلوكه مطابقا تماما لجده...القامة والوجه والصوت، والضحكة، العينين، نصوع الأسنان، نتوء الذقن، القومة والقعدة وطريقة المشي.."**[٢]. لقد أشاع الوصف السابق ثنائية لازمة بين الشخصيتين في التحليل، وهذه الثنائية تكشف عن مقصدها النصيّ في اجتلاب أنماط التوافق الشكليّ والمسلكيّ لأفعال الشخصيتين؛ لتملأ بها بياضات النصّ بتسويغات لأفعال متشابهة ومتحققة على مستوى التركيب السرديّ، وهذا التحديد الأوليّ لمدى التشابه بين الشخصيتين يُعدّ قاعدة ترتكز عليها المنجزات السردية فيما بعد، فيتحقق بذلك مبدأ مصداقية تقديم الشخصية إذا ما قورنت بالأوصاف المقدمة لها، وذلك من خلال الإشارات النصية التي تشي بهذا التطابق والانسجام الشكليّ.

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١١٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢١.

ومن أهم الصفات الجسمانية التي بدت واضحة في النصّ الروائيّ صفات "الزين"، التي كشفت عن قوة الشخصية وغرابتها، فوظف الراوي ذلك الوصف المسهب في تصويره تلك الشخصية تصويرًا تجاوز الصفحتين في الرواية، ونلتقط نتفًا من هذه الأوصاف، كقوله: **"كان وجه الزين مستطيلا ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين.... ولم يكن على وجهه شعر إطلاقا، لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال، وليست له لحية أو شارب. تحت هذا الوجه رقبة طويلة. والرقبة تقف على كتفين قويتين تنهدلان على بقية الجسم في شكل مثلث، الذراعان طويلتان كذراعي القرد، اليدان غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهي بأظافر مستطيلة حادة..أما القدمان فقد كانتا مفرطحتين، عليهما آثار ندوب قديمة.."**[1].

يرسم الوصف السابق المجتزأ لوحة شخصية تمثل هيئة "الزين" وتحركاته ورغباته في إنجاز الفعل أم عدم إنجازه، فيدخل في دائرة الفعل المحتمل لامتلاكه المواصفات والكفايات على ذلك، وهذه اللوحة بمثابة استراتيجية تقولب الشخصية بطابع معين غريب يميزها عن غيرها، ويرسم حدودًا فاصلة بين أفعالها وصفاتها، وأفعال الآخرين وصفاتهم، ولا سيّما شخصية "نعمة" التي انجذبت نحو "الزين" بعوامل غامضة نابعة من وحي اللاوعي الباطنيّ لديها، على الرغم من التناقض الظاهر بين صفاتها وصفاته، فهي تمثل المرأة الجميلة والمثقفة ذات الخلق النبيل وفي المقابل فـ"الزين" يمثل الرجل الأبله، الذي يقارب في صفاته صفات الحيوانات بجلافته وخشونته، ويفتقر إلى عنصر الوسامة، فتكون مثل هذه المواصفات بمثابة مؤشرات تنبئ عن أفعال الشخصية، وطبيعة سلوكها، وردود الفعل حولها.

ويُعدّ هذا التوظيف الكاريكاتيريّ لشخصية "الزين" مطلبًا مهمًا تستدعيه دينامية النسق السرديّ، مشكلا الجسر التي تعبر من خلاله الشخصية لتحديد علاقاتها بغيرها، وتسويغ تصرفاتها الغريبة، الأمر الذي يجعلنا نقول: إنّ الوظيفة البنيوية التي يقدّمها الوصف السابق تتعاضد مع وظيفة أخرى إشارية لطبيعة فعل الشخصية، فالحدّ العامّ الذي ينتهي به الوصف يُعدّ فاتحة لاستمرارية المحكيّ على لسان الشخصية نفسها، وقد جاء الربط هنا بين الوصف والسرد عبر الإشارة إلى الجرح الذي أصاب جسد "الزين" واعتماده شاهدًا نصيًا على استكمال طبيعة الجرح، ومصدره، فينتقل السارد من الوصف الذي يحمل بطاقة دلالية للشخصية إلى الحوار الذي يجعل تلك الصفة لصيقة بهذه الشخصية تروي أسبابه وماهيته، وبهذا تتعاضد تقنيات الفن القصصيّ أجمع في تزويد البناء النصيّ للرواية بمقومات تهمّ الشخصية، وتحدد إطارها العامّ الذي يدور

[1] عرس الزين، ص ١٢.

حول إثبات القوة الجديدة التي يتمتع بها "الزين"، هذه القوة التي لجأ إليها الراوي من موضع لآخر في أثناء السرد الروائيّ بما فيه من تواتر يضفي طابعًا مؤكدًا تلك الصفة دون غيرها، وحملها على تمثل هذه الصفة بأساليب عدة تلجأ إليها الشخصية لإثبات ذلك، فتشكل بذلك ربطا تكامليًا لمعطيات الشخصية في نظامها الوصفيّ العامّ من جهة، وسلوكها الذي تسلكه في المحكيّ الروائيّ من جهة أخرى.

وحديثنا عن مواصفات الشخصية يجعلنا نتطلع إلى الكيفية التي صُورت بها المرأة، وهي في طابعها العامّ تمثل جانبًا من الجمال الخلقيّ الذي توزع في الروايات جميعها، وقد تنوعت الدوافع والأسباب في تصويرها، واستنطاق معالم جمالها بين اشتهاء جسديّ لها[١]، أو ارتداد عكسيّ في جعل المرأة التي تمتلك مقومات الجمال راغبة في الرجل ومشتهية له[٢]، وفي بعض الأحيان يشكل الوصف الخارجيّ مظهرًا من مظاهر تحوّل الشخصية الراغبة بالشخصية الموصوفة، فيجعلها تتعلق بها، وتهتم بها دون أيّ اعتبارات مكانية، وهذا ما يشهد عليه الوصف الذي أسقطه الراوي "محيميد" على "حسنة" زوجة "مصطفى سعيد"، مستغلا وقفتها أمامه بعد موت زوجها: **"قامة ممشوقة تقرب من الطول، ليست بدينة ولكنها ريانة ممتلئة كعود قصب السكر، لا تضع حناء في قدميها، ولا في يديها...شفتاها لعساوان طبيعية، وأسنانها قوية بيضاء منتظمة، وجهها وسيم، والعينان السوداوان الواسعتان يختلط فيهما الحزن والحياء، حين سلمت عليها أحسست بيدها ناعمة دافئة في يدي. امرأة نبيلة الوقفة، أجنبية الحسن"**[٣].

يطرح الوصف السابق جانبًا استكشافيًا من قبل الراوي على هذه الشخصية الجديدة التي عرفها من خلال "مصطفى سعيد"، وتستحوذ مقومات الجمال الطبيعيّ على خياله وفكره، فيدفعه ذلك إلى البوح بمشاعره الخاصة تجاهها، وهو بوح لا يستطيع أن يصرّح به على مستوى القرية بعامة، ذلك لوضعه الحسّاس الذي هيأه له "مصطفى سعيد" في طريقة تعامله مع أهل بيته، وكذلك يطرح الوصف السابق رؤية متفردة للمرأة من قبل الرجل السودانيّ المثقف الذي جعله يضعها في مصافّ الجميلات الأوروبيات بشكلهنّ مع المحافظة على أصالة الجمال الخلقيّ للبيئة التي نبتت

---

[١] ينظر التصوير الذي أفرغه "مصطفى سعيد" على شخصية "مسز روبنسن" في أثناء التقائه بها، ثم ربطها برغبته في كشف المجهول في مدينة القاهرة التي اقترنت بها اقترانا لازمًا: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٠ و ٣٢.

[٢] ينظر: بندر شاه- مريود، ص ٦٢. وفيه الوصف الذي أطلقه السارد على شخصية "حواء" وقوامه التركيز على جمالها، إذ جعلها مطلب الرجال، غير أنها تغاضت عن هذه الصفة لترتبط حميميًا بشخصية "بلال" المؤذن، فيتخذ الوصف حينئذ طابعًا تزيينيًا لرسم ملامح الشخصية الموصوفة، وإبراز مفاتنها.

[٣] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٢.

فيها، فشكل بذلك الوصف مزجًا مدهشًا بين المحليّ والعالميّ، إلى جانب التحوّل النفسيّ الوجدانيّ في نفس الشخصية الواصفة في رؤيتها للعنصر الموصوف.

إنّ مقاربة النصوص المعروضة للدراسة في وصف الشخصية الخارجيّ تجعلنا نميز بين ثلاثة أنواع متمايزة في تعامل الروائيّ معها، أولها يأخذ طابعًا تكراريًا يشحنه الروائيّ في ثنايا النصّ لربط مدلول الشخصية بالحدث الذي تقارفه، فيتحقق بذلك الانسجام بين القارئ والنصّ. وثاني هذه الأنواع يكثف معطيات الشخصية الوصفية من خلال عقد المقارنات التي تأتلف أو تختلف فيها شخصيتان أو أكثر، الأمر الذي من شأنه أن يخصّب الأبعاد الدلالية ويثريها على مستوى مساحة النصّ الروائيّ. وثالثها يستظهر عواطف الشخصية الواصفة وتستبطن مشاعرها الدفينة التي ما كانت لتبوح بها في إطار الجماعة بعامة، وهذا التوزيع الوظيفيّ لأنماط مواصفات الشخصية تبرز أهميته من كونه يجمع بين أبعادها المتناقضة في محيط نصيّ يشملها، ويحقق لها خصوصيتها وسيرورتها.

وإذا انتقلنا إلى الرؤية الفكرية سنجد تنوعًا ملحوظا في طبيعة المعتقد الذي تؤمن به الشخصية، ويظهر ذلك من خلال الأقوال السردية التي تصرّح بها، أو من خلال فعلها الذي يكشف عن هذه الرؤية. وقد كان للمستوى المعيشيّ والثقافيّ دور مهمّ في قولبة الشخصية بفكر معين- مع بعض الاستثناءات البسيطة التي نكشفها في تحليلنا لعدد منها- فتأتي تلك النظرة مندغمة بروح العصر الذي تعيش فيه الشخصية، ومسايرة لنظامه الاجتماعيّ والثقافيّ الذي تنشأ في كنفه. وفي تحديدنا للرؤية الأيديولوجية الدينية سنجد توزعًا اختلافيًا عند الشخصيات مردّه إلى مدى قابليتها في الانغماس بروح الدين وعباداته، ومدى تمثلها فكرًا وسلوكا تلتزم به طقسًا من طقوس العبادة دون إثراء قيم روحية وأخلاقية في فكر أصحابها، وقد يكون هذا المعتقد غائبًا في نظر الشخصيات، فلا يكاد يظهر إلا لمامًا عبر علاقات الشخصية برجال الدين وطبيعة موقفها تجاههم. فشخصية الراوي "محيميد" بما تحمله من صراع ظاهر بين روحانية الشرق المتدين ومادية الغرب المنفتح، تتمحور في نهاية المطاف إلى ترسيخ الفكر الروحيّ النابع من العقيدة الالتزام بها، وهو التزام سلوكيّ أيضًا؛ فقد وجه إليه نظرة محايدة في علاقته بالغرب الماديّ دون الولوج إلى تفصيلاته المعقدة، غارسًا في الوقت نفسه انتماءه الثقافيّ والاجتماعيّ في أرض السودان التي تظهر فيها حضارة الروح والفكر الملتزم، ليبدو ذلك في سلوكه وأفعاله التي تنم عن تمثيل صادق لمعتقده: **"وكان محيميد يتأرجح تحت وطأة كل ذلك بين الشك واليقين، يحس حين يركع أنه وصل، وحين يسجد يكتشف أن قلبه فارغ من كل شيء، ثم فاض البكاء وحمل الموج الآيات**

المتلوة آية آية تخفق على السطح كأنها أعلام"[١]. وقد جعل هذا التأصيل الدينيّ في جذور فكره الواعي متحريًا مبدأ الثبات على الأرض والعودة إليها، وبالتالي يتكون لديه منزع تأصيليّ نحو كونه صاحب مبدأ لا يحيد عنه.

إن اعتماد مبدأ الاعتدال الذي التزم به الراوي "محيميد" في مسعاه الوظيفيّ وفي علاقته بالآخرين جعله يحفظ لنفسه نوعًا من التوازن والقدرة على مواجهة الأمور مواجهة منطقية بما تسلح به من ضروب الثقافة ومنابع العلم ورقيّ الفكر الدينيّ، وهذا ما جعله يتخذ موقفًا مناهضًا لشخصية البطل "مصطفى سعيد" الذي تشكلت الرؤية الأيديولوجية لديه بصفة مغايرة عن الأولى، بل إنها تعدتها لترسم لنفسها طريقًا ينحدر بها إلى قمة التطرّف، والانحدار الخلقيّ، وذلك لما تمتعت به من نظرة عرقية وطبقية أولا، ثم ما أثار ذلك فيها من نظرة رافضة لروحانيات الغرب، وماديته المستعبِدة ثانيًا. ونحن في رسم أيديولوجية "مصطفى سعيد" إنما نقترب بما يمكن أن نسميه بالتطرف، والانكفاء على النفس من حيث إبداء تعاليها، ومحاولة اندغامها قسرًا في مجتمع غريب عليها، ثم لا تلبث أن تواجه بالهزيمة والفشل، ويمكن أن نطلق على "مصطفى سعيد" وصفًا معاينًا لمنزعه السلوكيّ في كونه ثوريًا، غير أنه لا يملك سلاح الثوريّ المناضل من أجل هدف سام يحققه، بل إنه يتخذ من عرقه الأسود وثقافته وسيلة لتحقيق هدفه في مواجهة حضارة بأكملها تتسم بالعنصرية ورفض الدخيل، وقد حاول من أجل أن يسيطر على هذا الدخيل أن ينوّع في أساليبه، فكانت علاقاته النسائية الأداة التي ظن أنه من خلالها يسحق كرامة الأمة المنتصرة، ويهوّن من شأنها، وهو بهذا لا يحقق مجدًا يروق له وفق فكر ثابت يؤمن به، وإنما يتخذ بأفعاله مسلكا معينًا يرتئيه لنفسه، ويحاول أن يفاخر به وبحاجته الدائمة إلى التفوق والاستعلاء: **"جلبت النساء إلى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص وجمعيات الكويكرز وطبقات الفابيانل، حين نجمع حزب الأحرار أو العمال أو المحافظين أو الشيوعيين أسرج بعيري وأذهب"**[٢]، وقد انعكس هذا الملمح الفكريّ في معتقده الدينيّ الذي يمكن أن نسمه بالصورية والضبابية؛ إذ كانت عباداته وصلواته التي التزم بها في القرية مجرّد طقوس شكلية يحاول أن يقنع بها أهل القرية بتدينه وصلاحه، ليخفي في قرارة نفسه إحساسه الدائم بالدونية المنغرسة في نفسه، وشعوره الدائم بالقهر والنقص.

إنّ تراجع العامل الدينيّ في فكر "مصطفى سعيد" جعله يتجلى في اشتهاء المادة وحبّ السيطرة، وقد كان لهذا أثره في اختياره الاقتصاد مادة لدراسته العليا، ليحصل بذلك على مراده،

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٥٥.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٣- ٣٤.

أو لتحقيق ما صبت إليه نفسه من نوازع التملك وحبّ الذات، الأمر الذي أفضى به إلى تملك علمانية الغرب بماديته المفرطة، وانتصاره الخالي من الروحانية، ولكنّ الصراع الذي دار في نفسه بين هيمنة المادية المطلقة وروحانية الشرق ومنزعه التأثيليّ جعله يفشل في تحقيق فكر معين يلتزم به، وقد سبب له ذلك أزمة روحية أفضت به إلى أن يحمل هموم المثقف العائد قسرًا إلى بلده دون الرغبة في تلمّس مرجعيات التطور الإيجابيّ في بلاده إلا فيما ندر. ونستطيع على وفق ذلك أن نرسم لوحة خاصة لـ"مصطفى سعيد" محورها غياب التوازن بين معطيات المادة ونوازع الروح، هذا الغياب الذي انعكس سلبًا في محاولة تلمّس قيمة حبّ السيطرة على حق غير مشروع له، فيضحى بذلك مستعمِرا للفكر والروح معًا.

وإذا تلمّسنا البعد الأيديولوجيّ للشخصيات القروية التي رسمها الطيب صالح في رواياته وجدنا أنّ غالبيتها تتحد في إطار الأعراف والتقاليد التي منحتها لهم البيئة المحلية والطابع القروي، وقد جاء المعتقد الدينيّ على وفق هذه الأعراف التي اتخذت طابعها الخاصّ في المحافظة على أداء الصلاة في الجامع، والحرص على تلبية صوت الأذان الذي يجهر به صوت القرويّ في تنبيه الناس إليه، وهنا يغدو الفكر الدينيّ في الأعمّ الأغلب وصفًا مسلكيًا تقوم به الشخصية دون محاولة منها لتغليب هذا العنصر على ما تأصلت في نفسها من ثقافة بلادها ومعتقداتها، ويقودنا هذا التوجه الفكريّ إلى تأصيل بعض الأفكار والنزعات التي تقترب إلى الجهل والتخلف، وقد ظهر ذلك في اتفاق معظم شخصيات القرية السودانية على هضم حقّ المرأة في الزواج ممن ترغب، ويتضح ذلك بصدق في استنكار الجد "أحمد"، ومحجوب وغيرهما سلوك "حسنة" في انتقامها من "ود الريس"، مقرّين بذلك أنّ المرأة امرأة والرجل رجل مهما بلغ من العمر عتيًا. وتبرز المعتقدات الجاهلية كذلك في نظرة الرجل لتعليم المرأة الذي حدّده بمرحلة الصغر، واكتفائها بالقراءة والكتابة، وتلاوة القرآن دون محاولة من أخذ إذنها في تلك المسألة أو غيرها، وهذه الأفكار لا تنمّ إلا عن منزع تأصيليّ نسمه بالتخلف الفكريّ لمجتمع القرية مقابل تقدّم المدينة في تمثل الانفتاح الفكريّ لشخصية الراوي "محيميد" بجعل بناته يخترن زواجهن بأيديهن، ويسلكن حياتهن بما يرينه مناسبًا.

واستنادًا إلى بعض الأفكار الرجعية التي تسم أبطال قرية "ود حامد" في علاقتهم بالمرأة، فإننا نلمح بعض المعتقدات الخرافية التي يعترف بها بعضهم عند إنجاز حدث معين، أو الشعور بشيء ما؛ كالإيمان بالعرافة والمشعوذين الذي بدا في حديث "الجد" مع حفيده الراوي "محيميد" عند عودته إلى قريته، ويظهر هذا الإيمان في تلمّسه صحة قول العراف عن عمره، وعن السنين

التي سيعيشها بعد تجاوزه الستين من عمره أي عمر النبوة[١]، وهذا في معتقد العرافين، يبرهن على اعتبار هذه الأفكار من الأمور المصدقة المعترف بها لدى أهل القرية.

وهذه المعتقدات الجاهلية وما ينمّ عنها من إشارات تستدعي تفسيرها تفسيرًا خرافيًا لا يرتكز إلى منطق العلم أو منزع الدين، فقد أسبغت على شخصيات قرية "ود حامد" صبغة محلية، جعلتهم يتفقون في وحدة الفكر والمقصد، وهنا تحدونا الحاجة إلى ذكر الكرامات الصوفية، وأثر الرجل الصوفيّ في تشكل أذهان الشخصيات، ومدى تعلقها بآرائه وكراماته وتنبؤاته، وقد امتد هذا الاعتقاد اليقينيّ ليغلب على جميع الشخصيات – وإن كان بعضها يضمر موقفًا حذرًا من تأثير رجل الدين الصوفيّ في مجتمع القرية وفكر أبنائها - كما هو عند "محجوب" مثلا – غير أن الفئة العامة استلهمت معتقدات الصوفية، وقاربت مقام الرجل الصوفيّ إلى موضع القداسة والتبجيل، فجاءت الأحداث الإيجابية التي أصابت قرية "ود حامد" بعد "عام الحنين" فكرًا استقر لدى أبناء القرية يدلّ على المعجزات التي رسخها الرجل الصوفيّ ليقيم أود القرية، ويشد أزر أبنائها، **"كانت معجزة سيف الدين بداية لأشياء غريبة تواردت على البلد في ذلك العام، ولم يعد ثمة شك في ذهن أحد حتى محجوب وهم يرون المعجزة تلو المعجزة أن مرد ذلك كله أن الحنين قال لأولئك الرجال الثمانية أمام متجر سعيد ذات ليلة : ربنا يبارك فيكم ربنا يجعل البركة فيكم"**[٢]، هذا التوسل بكرامات الصوفيّ فتح أذهان القرية على تسويغ مظاهر الرخاء التي أصابت القرية ببركاته ، وجعلهم يقيمون عالمًا مثاليًا يفيض بقيم الروح وطهارة النفس التي استلهموها من توجيه الرجل الصوفيّ، وعالمًا ماديًا محسوسًا يتحقق على وفق هذه المثل والقيم العليا، وقد انعكس أثر ذلك على رواية "سعيد عشا البايتات" في الحلم الذي حلمه، وفيه تأسيس ثابت على توجيه "الحنين" الرجل الصوفيّ ودعمه له في مواصلة الدرب الذي خطه له بنفسه، وفي هذا الاستلهام من نصائح "الحنين" وتوجيهاته أثر في محاولة إقناع "سعيد" أهل قريته بالمسلك الجديد الذي سار عليه، وانبتاته عن شلة "محجوب"، ليدخل في سلك المعارضة الجديد، ويحصل على المستوى الماديّ المرتفع، والقيمة الاجتماعية العالية.

إنّ هذه الإجرائية الوصفية التي سعينا إليها في تحديد مواصفات الشخصية تسمح لنا بمعرفة المؤهلات التي تملكها الشخصية دون أخرى، وبالتالي المدى الذي أثر في رهن هذه المؤهلات في إطار التركيب الخطابيّ للنص الروائيّ، وحتى نقف على بيّنة من أمرنا سنضع في الجدول الآتي

---

[١] ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠.

[٢] عرس الزين، ص ٦٠.

الشخصيات الموظفة في نصوص الطيب صالح والمؤهلات الوصفية التي امتلكتها، لنقدم بعدها خلاصة رأينا في طريقة توظيفها وأهميتها في السرد:

الجدول (٥): مواصفات الشخصية[١]

الرقم	الشخصية	الجنس	الأصل الجغرافي	الأيديولوجيا	المستوى المادي	الشكل والهيئة
١-	الراوي محيميد	+	+	+	+	-
٢-	مصطفى سعيد	+	+	+	+	+
٣-	جد الراوي "أحمد"	+	+	+	+	+
٤-	محجوب	+	-	+	+	-
٥-	مسز روبنسن	+	-	-	-	+
٦-	آن همند	+	+	+	+	+
٧-	شيلا غرينود	+	+	-	+	+
٨-	إيزابيلا سيمور	+	+	+	-	+
٩-	جين موريس	+	-	+	+	+
١٠-	برفسور ماكسويل	+	-	+	-	-
١١-	موظف متقاعد	+	-	+	+	-
١٢-	ود الريس	+	-	+	+	+
١٣-	حسنة	+	+	+	-	+
١٤-	بنت مجذوب	+	-	-	+	+
١٥-	سيف الدين	+	-	+	+	-
١٦-	الزين	+	-	+	-	+
١٧-	نعمة	+	-	+	+	+
١٨-	عزة بنت العمدة	+	-	-	-	+
١٩-	الحنين	+	-	+	-	-
٢٠-	سعدية	+	-	-	+	+
٢١-	آمنة	+	-	-	-	-
٢٢-	الطريفي	+	-	+	-	+
٢٣-	سعيد البوم	+	-	+	+	+
٢٤-	الناظر	+	-	+	-	-
٢٥-	إمام المسجد	+	-	+	-	-
٢٦-	الطاهر ود الرواسي	+	-	+	+	-
٢٧-	بندر شاه	+	-	+	+	+
٢٨-	ضو البيت	+	-	-	-	+
٢٩-	العم محمود	+	-	+	+	-
٣٠-	حمد ود حليمة	+	-	-	-	+

[١] سنضع إشارة (+) للصفة التي تتمتع بها الشخصية، وإشارة (-) للصفة التي تفتقر إليها.

-٣١	عيسى ود ضو البيت	+	-	-	+	+
-٣٢	فاطمة	+	-	+	-	+
-٣٣	مريم	+	-	+	-	+
-٣٤	بلال	+	+	+	-	+
-٣٥	الشيخ نصر الله ود حبيب	+	-	+	-	-
-٣٦	حواء	+	+	-	-	+

يكشف الجدول السابق عن المؤهلات الوصفية للشخصيات في خمس فئات، نوضحها في الآتي:

١-حصلت فئة الشخصيات التي استحوذت على ثلاثة عناصر وصفية على أعلى نسبة؛ إذ بلغ عددها (١٣) شخصية؛ أي ما نسبته (٣٦.١%) من مجموع عدد الشخصيات، وعلى وفق هذا التصنيف، فإنّ هذه الفئة تعدّ من حيثُ تحديد مؤهلات الشخصية من أكثر الأشكال تواترًا على مستوى التركيب السرديّ فقط.

٢- حصلت فئة الشخصيات التي استحوذت على أربعة عناصر وصفية على الرتبة الثانية؛ إذ بلغ عددها (١٠) شخصيات؛ أي ما نسبته (٢٧.٧%) من مجموع الشخصيات، وتعدّ هذه الفئة من حيث توظيفُ عناصر الصفات الشخصية أكثر تعقيدًا من الفئة الأولى على مستوى التأهيل، وأقل امتدادًا من حيث التواتر الكميّ.

٣-حصلت فئة الشخصيات التي استحوذت على اثنين من العناصر الوصفية على الرتبة الثالثة؛ إذ بلغ عددها (٩) شخصيات؛ أي ما نسبته (٢٥%) من مجموع الشخصيات، ولا غرو أن هذه الفئة لا تقدم إلا النزر القليل من صفاتها، الأمر الذي غلب عليها جانب التبسيط والسطحية.

٤-حصلت فئة الشخصيات التي استحوذت على العناصر الوصفية الخمسة على الرتبة الرابعة؛ إذ بلغ عددها (٣) شخصيات فقط؛ أي ما نسبته (٨.٣%) من مجموع الشخصيات، وتعدّ هذه الفئة على قلتها من أكثر الأشكال تعقيدًا وأكثرها أهمية على مستوى التوظيف المؤهليّ لصفات الشخصية.

٥-وردت شخصية واحدة فقط افتقرت إلى أربعة عناصر وصفية؛ أي ما نسبته (٢.٧%) من مجموع الشخصيات، وهي شخصية "آمنة" في رواية "عرس الزين"، وفي هذا التوظيف ما يجعل الشخصية خارجة عن إطار التأهيل لسطحيتها واكتفائها فقط بإبراز النوازع النفسية في علاقتها بالآخرين.

إن التقسيم الوصفيّ الذي قدمناه آنفًا لا يعني بالضرورة أن يكون سببًا في تصنيف الشخصيات إلى رئيسة أو ثانوية أو عابرة، فقد تتضافر العناصر الخمسة في شخصية واحدة،

ولكنها تبقى ثانوية في موضعها في خطاب الرواية، كما وجدناه مثلا في تصوير شخصية "آن همند" التي عرضت الرواية عناصر صفاتها الخمسة في موضع واحد، ومع ذلك فقد بقيت شخصية ثانوية، ولهذا التوظيف تسويغ؛ إذ إنه يحفز على التعمق في فهم منزع الشخصية التأصيليّ، وتقديم العلل لما ستقوم به من أفعال لاحقًا، من هنا فإنّ العرض المتكامل لمواصفات تلك الشخصية لا يضعها في رتبة الشخصيات المحورية؛ لأنّ دورها في النص محدد وإن تكاملت عناصرها. وقد نقدم تعليلا آخر نقحمه في تصنيف هذه الشخصية في فلك الشخصيات الثانوية، وهو أن العرض الوصفيّ الذي أفرزه ملفوظ الرواية قد ذكر مرة واحدة دون تكرار أو إسهاب، بينما نجد أنّ الشخصيات التي كان لها الأثر الواضح في الرواية كـ"مصطفى سعيد" مثلا أو "الزين" قد تكررت صفاتها في عدة مقاطع سردية؛ لتخدم الغاية التي من أجلها وظف التكرار. وهذا يفضي بنا إلى القول بأنّ" درجة حضورية الشخصية لا تتحكم فيها كميّة المعلومات المقدمة إلا بقدر ما تكون تلك المعلومات مصاغة لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز تجربتها"[1]، وفي هذا ما يدفع إلى تأهيل هاتين الشخصيتين لرتبة البطولة، وإن افتقرت في بعض جوانبها من عنصر وصفيّ أحاديّ.

بقي أن نشير إلى ملاحظة جديرة بالاهتمام، وهي تلك الكثافة التي توزعت فيها الشخصيات النسائية في الفئتين الأولى والثانية، وهذه الكثافة أفضت إلى نوع من المشابهة الأيديولوجية التي ارتأتها تلك الشخصية في كل فئة على حدة، فقد شهدت شخصيات الفئة الأولى تفاوتًا في الثقافة والمعرفة الأيديولوجية التي تبنتها، ولكن هذا الاختلاف يُفضي إلى وحدة المصير التي منيت بها تلك الشخصيات، وهو فقدان الزوج إمّا بموته كما لحظناه عند "فاطمة"، أو بالانفصال عنه رغمًا عنها كما لحظناه عند "حواء"، وتبقى شخصية "مريم" التي شهدت انفصالا واضحًا عن الراوي قبل الزواج به، وذلك بسبب تدخل تقاليد القرية الصارمة ممثلة بشخصية "الجد".

أما الفئة الثانية فقد غلب على نسائها أنهنّ أوروبيات، وهذا ما جعلهنّ يتوحّدن في الفكر القائم على التعالي والعنصرية، وذلك ما أودى بهنّ إلى وحدة المصير أيضا بالقتل أو الانتحار، وتبقى شخصيتا "حسنة" و"نعمة" اللتان جاء ترتيبهما في تلك الفئة ترتيبًا يكشف عن تماثل في الفكر الأيديولوجيّ الممثل في رفض الأعراف والتقاليد التي أفرزها مجتمع القرية، والتطلع نحو التحرر بالفكر، فـ"حسنة" قاومت بفكرها لا بجسدها قوة "ود الريس"، فلم تنجح في إثبات مبدئها على سلطة القهر القروية، بينما قاومت "نعمة" من جهتها تزمّت العقل القرويّ في فرض الزواج

---

[1] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص ٢٢٩.

على الفتاة فرضًا قاطعًا، لتنجح في مهمتها الموكولة إليها بما أوتيت من تربية حسنة، وثقافة متأصلة.

وبعدُ، فإنّ التصنيف الوصفيّ الذي عرضناه يقف من الشخصية موقفًا سكونيًا؛ إذ إنه يستظهر العناصر التي تمتعت بها الشخصية، فيكسبها قيمة بنائية تجعلها تتمحور حول كيفية تلقي القارئ لها، ولهذا التوصيف دور ثانويّ يستدعي منّا لإكمال إجرائية تحليله الوقوف على الأفعال التي تقوم بها الشخصية على مستوى التركيب السرديّ، حتى نضمن قيام تصنيف منطقيّ للدور الذي تقوم به، ومن ثم تأطيرها إلى شخصيات محوريّة وأخرى ثانوية، وبهذا التحليل الثنائيّ الذي ينهض على اجتلاب محوري التوصيف والفعل الوظيفيّ للشخصية يمكننا الخروج بمطلب شامل يحقق للشخصية سيرورتها اللازمة لها في التحليل النصيّ السرديّ.

(٢ – ٢) وظائف الشخصية

تُعدّ الوظيفة أو الوحدة السردية – حسب تعبير (رولان بارت) – الصيغة الثانية التي تعكس مدلول الشخصية، وتكشف عن صفاتها وعلاماتها المميزة لها، ففيها تقدَم الشخصية الروائية من خلال الفعل الذي تنجزه، فتسهم في تشكيل الحكاية. وهذا التقديم الوظيفيّ للشخصية يعمل على إضفاء صفة الإقناع عليها من قبل المتلقي، بالإضافة إلى قدرته "على استنباط ملامحها الجوّانية من خلال فعلها"[١]، فالفعل المنجز وتحديد دلالته يرتبطان كثيرًا بتفسير معالم الشخصية النفسية، وإبراز نوازعها الداخلية.

وانطلاقًا من التعريف الشامل للوظيفة باعتبارها وحدة مضمونية[٢] سنحاول استخلاص أهمّ الوظائف التي أسندت إلى الشخصيات، وبيان أثرها في سلوكهم، وفي تحديد أنماط صفاتهم الداخلية، وبتصنيف تلك الأفعال ومدى تواترها على مستوى الشخصية الواحدة يستقيم لنا الدور الذي تؤديه الشخصية في الرواية.

تنشأ الوظيفة الكبرى التي قام بها "مصطفى سعيد" في رواية "موسم الهجرة" من حركية الفعل الناجز الذي قام به، وتمّت روايته بفعل الراوي "محيميد" المصاحب له، وقد قدّم الراوي المصاحب هذه الوظيفة التي أنجزها البطل "مصطفى سعيد" لرصد حركاته وأفعاله الدقيقة التي

---

[١] أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص ٧٣.

[٢] بارت، رولان (٢٠٠٢)، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، (ط٢)، م حلب- سورية: ركز الإنماء الحضاري، ص ٤١- ٤٢.

تكشف عن طبيعة شخصيته ومنحاه الأخلاقيّ، بالإضافة إلى اعتبارها الشرارة التي أضاءت وظائف فرعية أخرى ارتبطت بنسقية متسلسلة في أعمال هذه الشخصية، وتبدو هذه الشرارة الناتجة على صورة أنماط عدة من وظائف هذه الشخصية المبينة في القول السرديّ الآتي: **"وشرب مصطفى كأسا رابعة وكأسا خامسة، لم يعد في حاجة إلى تشجيع، لكن محجوبا كان يحلف بالطلاق على أي حال. دفن مصطفى قامته في المقعد، ومد رجليه وأمسك الكأس بكلتا يديه،وسرحت عيناه، كما خيل لي في آفاق بعيدة، ثم فجأة سمعته يتلو شعرا إنكليزيا بصوت واضح ونطق سليم"**[١].

إنّ الفعل الحركيّ الذي تولاه "مصطفى سعيد" بالفعل، والراوي بالرصد، يكشف عن طباع الشخصية في معاقرتها الخمر في مجتمع سودانيّ يحفل بالقيم والعادات، ويتضمن هذا الفعل سندًا وظيفيًا آخر من شخصية "محجوب" الذي تولى مهمّة التشجيع على الشرب، وبفعله هذا يصرّح بموافقته على سلوك "مصطفى سعيد" من جانب، ويسهم في الكشف عن نظرته الممثلة أيضًا في الخروج عن التقليد المتعارف عليه في عرف القرية من جانب آخر، ويأتي سلوك الفعل الممثل بقراءة الشعر الإنكليزيّ الدافع الذي فجّر مشاعر الدهشة لدى الراوي "محيميد"، فكانت هذه الوظيفة التي أداها "مصطفى سعيد" بمثابة الخيط الأول الذي أشار إلى وظائف أخرى لاحقة أنجزها في إطار حكايته الاسترجاعية، وتتمثل بالسفر، ولقاءات نساء أوروبا، وقتل "جين موريس"، وتأتي وظائف أخرى ظهرت في سياق الحكي في خطاب الراوي بعد عودة "مصطفى سعيد" من بلاد الغربة، ويتمثل أهمها بوظيفة الانتحار التي أقدم عليها البطل، وما كان لهذه الوظيفة من أثر في تخلق وظائف ثانوية لشخصيات فاعلة أخرى منجزة للحدث الروائيّ[٢]، وأهمّها وظيفة القتل والانتحار التي قامت بها "حسنة" زوجة "مصطفى سعيد" بحق "ود الريس"، والجدير بالذكر أنّ هذا الحدث الأخير كان نتاجًا لفعل سابق قام به "ود الريس" عندما علم برفض "حسنة" الزواج به، وكانت أفعاله التي قام بها خير شاهد على اكتناه طباع هذه الشخصية وسلوكها: **"لم أكن أحس أن الخبر سيقع عليه كما وقع فعلا، لكن ود الريس الذي يبدل النساء كما يبدل الحمير يجلس أمامي الآن، وجهه مربد، وجفناه يرتعشان، وقد عض شفته السفلى**

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٧.

[٢] تجدر الإشارة إلى أن (بريمون) أطلق على الوظائف الثانوية مفهوم المتوالية، وهذه المتوالية بمثابة تتمة منطقية للنويات المركزية المتحدة فيما بينها عبر علاقة تضامن، وتنفتح المتوالية عندما لا يكون لأحد تعبيراتها سابق متضامن، وتنغلق عندما لا يبقى لأحد تعبيراتها نتيجة، فالمتوالية بهذا المفهوم وحدة منطقية منغلقة على وظائفها وتذوب تحت اسمها. ينظر: السيد، غسان ، و هارون ، نجاح، و بركات، وائل (٢٠٠٣- ٢٠٠٤)، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ص ٣٠٩- ٣١٠.

حتى كاد يقطعها، أخذ يتملى في مقعده، وينقر الأرض في عصبية بالغة، خلع حذاءه من رجله اليمنى، ولبسه عدة مرات، وكان يتأهب للقيام ثم يجلس، ويفتح فمه، كأنه يريد أن يتكلم ثم يسكت"[١].

وفي تقديمه لهذه الشخصية اعتمد الراوي على تحديد الفعل المسند إليها موضحًا كيفية إنجازها له من خلال السرعة في الغضب، وإظهار عدم التوازن، والقيام بحركات لا ترتد إلى عقل متزن واع، فهذا الفعل المنجز يمكّن المتلقي من فهم نمط هذه الشخصية، وتلمّس المظاهر الداخلية التي تتأرجح في أعماقها، كما أنّ هذا الفعل يكشف عن الحقد العارم الذي فاضت به نفس "ود الريس" بعد علمه بمسألة رفض "حسنة" الزواج به، وهو حقد موجّه إلى "حسنة" تارة، وإلى الراوي تارة أخرى باعتباره الدافع الأول الذي منع "حسنة" من زواجها به. وتقدم هذه الحركات المنجزة على مستوى الفعل الروائيّ إيحاءات ودلائل تطبع الشخصية بمواصفات معينة، وتجعلها تنكشف من تلقاء نفسها دون تدخل الراوي، وهذا من شأنه أن يقرّب فهم الشخصية في ذهن المتلقي، ويجعله قريبًا منها، ويتحسس آلامها وانفعالاتها التي تصرح بها من خلال أفعالها ووظائفها، الأمر الذي يجعلنا نخرج بمغزًى آخر لهذا التوظيف البنائيّ لفعل الشخصية، وهو توظيف ذو بُعد دلاليّ، فهو من جهة يوائم الشخصية مع فعلها في حركية السرد الروائيّ، ومن جهة أخرى يدلل على الصفات الداخلية والخلقية التي تنضح بها الشخصية في بُعدها النفسيّ العميق.

وإذا كانت الصيغة التي اعتمدناها في تصوير حركة كل من "مصطفى سعيد" و"ود الريس" ترتهن أساسًا بحديث الراوي الأول، الذي يعدّ المقدّم الأساسيّ لها، فإننا نلمح في تصوير أفعال الراوي اندغامًا واضحًا لتلك الأفعال مع الأقوال السردية؛ إذ إنّ الراوي هنا قدّم لنفسه طبيعة الفعل الذي يقوم بإنجازه، فكان تراتب الفعل الحركيّ بإزاء القول المشفوع بضمير الأنا المتكلم خير برهان على جعل القارئ يحسّ بمسرحة الحدث أمامه، وكأنه يشارك فعليًا بهذا الحدث، لحصوله في الزمن الحاضر المتزامن مع قراءته، وقد تمثلت طبيعة هذا الفعل في محاولة إحراقه كتب "مصطفى سعيد" وأوراقه، ثم توجهه نحو النهر محاولا الغرق في مياهه، ظنًا منه أنه يستطيع إنهاء حياته مثل ما فعله "مصطفى سعيد". وكانت المبادرة الأولى التي قام بها الراوي متجلية في القول السرديّ الآتي: **"وقادتني قدماي إلى الشاطئ، وقد لاحت تباشير الفجر في الشرق، سأنفس**

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٩- ١٠٠.

عن غيظي بالسباحة"[١]، إذ تبدو أهمية هذا الفعل المنجز كامنة في كونه فعلا مشابهًا لما قام به "مصطفى سعيد" ضمنيًا خلال أقواله واعترافاته، لكنه يظهر الآن على هيكلية النصّ الروائيّ، ليجسّد بذلك تقاربًا سلوكيًا بين فعل الراوي وفعل البطل، كما أنّ هذا الفعل الذي يشي بتعاضد كلتا الشخصيتين واتحادهما في شخص واحد أفضى إلى كسر نسقية التسلسل الحدثيّ للرواية، فالوظيفة في جزئها الأول قدّمت إيحاءً باندغام شخصية الراوي "محيميد" بشخصية "مصطفى سعيد"، لكنها في جزئها النهائيّ الممثل بمقاومة الراوي مياه النهر أحدثت شرخًا واضحًا بين الشخصيتين مقدمة تميزًا واضحًا للراوي بتفوقه واختياره الحياة على الموت.

ومع شخصية "الزين" نجدنا أمام وظيفة أساسية، أو ما يمكن تسميته بالوظيفة النواة؛ إذ يصرّح عنوان الرواية بفعل الزواج الذي يقوم به "الزين". وأهمية هذا الفعل لا تتحدد بكيفية وقوعه، وإنما بالأثر الذي يتركه في مجتمع الرواية بأكمله؛ لأن هذا الفعل يجسّد الغرابة التي تقوم بها الشخصية، والغرابة هنا ليست من طبيعة الفعل بحدّ ذاته، وإنما من مؤهلات الشخصية ومواصفاتها التي عرضناها سابقا. فتتمحور مادة الحكاية حول فعل "الزواج"، وفاعل "الزين"، ويمكننا إذن أن نرهن الرواية بكاملها لهذه الوظيفة التي يمكن اختزالها في جملة نحوية واحدة: " الزين يتزوج".

وبتحقق النواة الأساسية التي يعلنها الفعل الروائيّ تشتغل الوظائف الأخرى، باعتبارها مساعدة في إضفاء الأثر الذي يتركه الفعل الرئيسيّ في بنية النصّ، ومن خلال تحركات الشخصية وعلاقاتها بغيرها تبدأ وظائف أخرى مساندة تربطها بالمادة الأولى التجذر الواضح في مجتمع القرية، وانعكاسها على محفل الوظيفة الأولى السرديّ، وتتلخص هذه الوظائف بثلاثة محاور، نجملها في ما يأتي:

١- تغشّ "حليمة" بائعة اللبن "آمنة". { وظيفة الغش }

٢- يصل الطالب "الطريفي" متأخرًا عن حصة الدرس، فيوبخه "الناظر". { وظيفة الوصول متأخرًا}

٣- لا يريد "شيخ علي" أداء ما عليه من دين لصالح "عبد الصمد". { وظيفة عدم دفع الدين}

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٨.

تـأتي هذه الوظـائف الثلاثـة مـن أصـوات مختلفـة؛ المـرأة، والرجـل، والطالـب، وفـي سياقات مختلفة، وفي أثناء تحققها يأتي خبر عرس "الزين"، فيبدو أثر هذا الخبر على الشخصيات في أثناء تحقيقها هذه الوظائف على النحو الآتي:

١- "وكاد الوعاء يسقط من يدي آمنة".

٢- " وسقط حنك الناظر من الدهشة، وبخا الطريفي".

٣- " وجلس عبد الصمد، ووضع يديه على رأسه، وظل صامتا برهة".

تبدو طبيعة هذه الوظائف التي جاءت في مستهل الرواية مندغمة بالحدث الرئيس الذي أعلن عنه على شكل استباق زمنيّ يتحقق في نهاية الرواية، وتتجسد كذلك خاصيتها في كونها لا تتحقق كاملة على أرضية النصّ الروائيّ، وإنما ينقطع تواصلها وينتهي دورها بمجرّد حصول ردّ الفعل لسماع الخبر الأساسيّ الذي تحدثه هيكلية الخطاب السرديّ، وبذا فإنّ هذه الوظائف الثلاث الثانوية تأتي مُدمجة في خطاب الرواية في تثمينه أهمية الفعل الأساسيّ الذي يقوم بـه "الزين" فـي زمـن الحاضر الروائيّ.

والمتأمل في طبيعة الفعل الذي يقوم به "الزين" يجد المنحى الطبيعيّ الاعتيـاديّ لفعل الزواج الذي تستطيع أيّ شخصية القيام به، ولكن إذا ربطنا هذا الفعل بشخصية "الزين" نفسه، وبما يتميز به من صفات غريبة غير طبيعية، يخرج بصورة ضبابية لا تقيم توافقا أو انسجامًا بين "الزين" وبين إمكانية تحقيقه فعل الزواج: **"وكان الزين على البئر في وسط البلد، يملأ أوعية النساء بالماء، ويضاحكهن كعادته، فتجمهر حوله الأطفال، وأخذوا ينشدون الزين عرّس.. فكان يرميهم بالحجارة، ويجر ثوب فتاة مرة، ومرة يهز امرأة في وسطها، ومرة يقرس أخرى في فخذها.."**[١].

إننا أمام شخصية تنهض على تنافر الأضداد بين فعلها الحركيّ ولا سيما طريقة ملامستها للنسوة الغريبات، وتعرضها للهزء، سواء من قبل الأطفال أو النساء، وبين مصيرها المتحقق بالزواج من فتاة تفضلها فكرًا وسلوكا، الأمر الذي يجعلنا نحكم عليها بأنها شخصية عجيبة تقوم بفعل عجيب، فبناء شخصية "الزين" من خلال تجسيد عناصرها الفيزيولوجية والذهنية وأفعالها السلوكية تجعلنا فعلا أمام شخصية غير عادية، ولا طبيعية بمقاربتها مع أفعال باقي الشخصيات؛ إذ إن فعلها المتحقق بالزواج في النهاية لا يتناسب على وفق منطق العقل والفكر مع مواصفاتها الخاصة، وهذا ما يعطي لأفعال هذه الشخصية العجيبة تمايزات عدة في خطاب الرواية، تجعلها تبدو منعكسة على خصائصها الكامنة فيها، وذلك واضح في أفعال "الزين" في الأعراس،

[١] عرس الزين، ص ٩.

وتعرضه للنسوة في حقولهنّ أو دورهنّ، وهذه الأفعال بمجموعها تقدم لنا صورة صادقة أصيلة لا تختبئ وراء الحواجز والأقنعة في إدراكنا ماهية الشخصية وطبيعة أفعالها التي تقوم بها.

فالأساس الذي اعتمد عليه "الزين" في تحديد أفعاله هو القوة التي حظي بها، فأكسبته شعبية على مستوى المجتمع القرويّ، وأهمية على مستوى الفرد المشخّص في هيئته، وقد كان لفعل انقضاضه على "سيف الدين" أثر واضح في انعكاس تلك القوة الحسية على صفاته: **"وفجأة، وفي وقت واحد، قفز الزين واقفا كأن عقربا لدغته وقفز أحمد إسماعيل، وقفز محجوب، والطاهر الرواسي، وحمد ود الريس. وصاح عبد الحفيظ: أمسكوه. لكنه كان أسرع منهم، في لمح البصر كان الزين قد أمسك بالرجل، ورفعه في الهواء بعنف، ثم رماه في الأرض، ثم شده من رقبته، وانكبوا كلهم عليه...لكنهم لم يفلحوا"**[1]. يكشف النصّ السابق عن المؤهلات الوصفية التي تتصف بها شخصية " الزين" من حيث القوة التي لم يصرّح بها إلا من خلال ارتباطها بفعل آخر مع شخصية تعارضها في المسلك والتوجه، ففعل انقضاض "الزين" على "سيف الدين" لا يعكس جبروت "الزين" ورعونته بقدر ما هو انعكاس واضح على شعور ردّ الاعتبار لديه، فهو إذن يحمّل فعله دلالة إيجابية، فتساوقت قوته مع شعوره الباطنيّ الذي ظهر فجأة دون مقدمات، وهذه علامة دالة أخرى تصبّ في عالم الشخصية، وهي سرعة الاستجابة للمؤثر الخارجيّ الذي انفعلت به، وهو حدث مشاهدتها "سيف الدين"، فلم تنصّ الرواية على حوار أو سرد مسهب سبق إعلان انقضاضه عليه.

وتتخلق من هذه الوظيفة وظائف أخرى ثانوية تقوم بها شخصيات القرية، وأولها وظيفة (الإصلاح) التي قام بها الحنين، وهي تشبه إلى حدّ ما وظيفة المساعدة التي قال بها (فلاديمير بروب)، فيتحدد دوره في الحكي الروائيّ، وتظهر طبيعة العلاقة التي تربطه بـ"الزين". كما تنبثق عن هذه الوظيفة وحدة سردية توزعت في شخصيتي "الزين" و"سيف الدين" قوامها قبول الإصلاح، لتتحقق بذلك المواجهة على أكمل وجه من المصالحة والوئام، ومع استمرارية النسق الحكائيّ تنكشف الرواية على مجموعة وظائف أخرى تحققت في حفل عرس "الزين"، وهذه الوظائف تتعالق جميعًا بسياق الوظيفة الكبرى، الممثل بإتمام مراسم العرس وحضور إمام المسجد. ويمكن القول: إنّ رواية "عرس الزين" تنفتح على وظيفة نواتية كبرى تندغم بها وظائف ثانوية أخرى ترتبط معها بعلاقة أو بأخرى، ثم تتوزع هذه الوظائف في سياقات خاصة لتظهر

[1] عرس الزين، ص ٤٥- ٤٦.

ملامح الشخصية الفاعلة لهذه الوظيفة، والمنفعلة بها في الوقت ذاته، وهذا ما أثرى نصية الرواية بحركية دائمة للأفعال التي تقوم بها الشخصية دون تدخل صارخ خارجيّ من قبل المؤلف.

وتبدو لنا وظيفة (التعذيب بالقوة) ظاهرة في النصوص الروائية، إذ اعتمد فيها الكاتب على تحديد عنصري التعذيب: المعذِب والمعذَب، فكان الضغط الحاصل من الطرف الأول يجد استجابة له من الطرف الثاني، وهذا ما نلمحه واضحًا في الفعل الجنسيّ بين "مصطفى سعيد" و"جين موريس"، حيث أظهرت الفتاة مشاعر اللذة والنشوة فشجعت بدورها على هذا النوع من الفعل الغريب، ليؤدي بها إلى مقتل غريب عنيف، فكانت "جين موريس" مشتهية هذا النوع من القتل، وتطلبه وتتمناه؛ لأنها كانت تجد في "مصطفى سعيد" مثالا على العنف الإفريقيّ المتمرد، وكان هو الآخر ينظر إلى الأوروبية نظرة غير إنسانية اقتصرت على الجانب الجسديّ المتوحش في هتك الأعراض، واستباحة النفوس، ويتفاقم هذا الفعل لدى الاثنين ليوصف عند "مصطفى سعيد" بأنه " من السادية أو الرغبة في تعذيب الآخرين"، كما يوصف عند "جين موريس" أنه "الماسوشية أي الرغبة في تعذيب النفس"[١].

يتآزر إذن فعل التعذيب برغبة الاثنين على الاستمرار به، فيجسّد بذلك هذا المظهر السلوكيّ رغبة الجنس مجرّدة من أيّ شعور إنسانيّ وجدانيّ، وإن بدا ذلك ظاهرًا لمامًا في قول الشخصية في مرحلة تعذيبها: **"قالت بألم: يا حبيبي، ظننت أنك لن تفعل هذا أبدا، كدت أيأس منك، وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين النهدين، وأحسست بدمها الحار يتفجر من صدرها، وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متوسلة: تعال معي، تعال، لا تدعني أذهب وحدي"**[٢]. غيرّ أن هذا المظهر الوجدانيّ الذي بدا في فعل التعذيب لا يحمل أيّ فلسفة أو قيمة لدى المعذَب؛ إذ إن الرغبة لديه اقتصرت على التلذذ بالتعذيب، وإشعار الآخر بدونيته للنيل منه، فشكلت فكرة الجنس التي أظهرها "مصطفى سعيد" في علاقته بـ"جين موريس" مقولة ضبابية خالية من أيّ طموح بإدامتها أو بناء أسرة على أساسها، وبذلك نتبين عقمها وعدم جدواها، وهذا الفعل يمثل مطلق القيمة الذي خرجت به كل من شخصية "مصطفى سعيد" وشخصية "جين موريس"، وهو أنّ الجنس للجنس على الرغم من زواج "جين موريس" بـ"مصطفى سعيد"، إذ إن فعل الزواج كان مجرّد محاولة لتغطية رغبة الفتاة الأوروبية المجنونة في الاستحواذ على الرجل المشرقيّ، واستظهار أساليبها المكشوفة في تأكيد سيطرتها عليه.

---

[١] الطيب صالح، **عبقري الرواية العربية**، ص ٨٧.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٧.

وإذا كان فعل التعذيب السابق يُظهر استجابة من طرف المعذَّب لاستكمال العملية، فإننا نشهد تعذيبًا آخر يقوم على التمايز الطبقيّ والتعالي العنصريّ بين المعذِب بصفته سيدًا وملكا، والمعذَّب بصفته عبدًا وخادمًا، وقد ظهر ذلك جليًا في تعذيب "بندر شاه" لعبيده تعذيبًا مبرحًا يعتمد فيه "بندر شاه" على جلد عبيده بالأسواط وتقييدهم بالأغلال منتشيًا بهذا الشعور، فيُظهر الطرف الثاني جانبًا كبيرًا من التوسّلات والخنوع للمعذِب، وهذا الفعل التعذيبيّ يقدّم إضاءة نصية حول الصفة التي تتصف بها شخصية "بندر شاه" التي تقوم على التعالي وحبّ تعذيب الآخرين، والإشعار بدونيتهم. وفعل آخر يتساوق مع تعذيب "بندر شاه" لعبيده هو تعذيب الأبناء الأحد عشر بمصاحبة حفيده "مريود"، وهذا الفعل بما يوحي من مظاهر الغرابة والخروج عن المألوف كون المعذِب والمعذَب مرتبطين برابطة قربى، إلا أنه يضيء نقطة مهمة في شخصية "بندر شاه" تجعلها تقف في مصافّ الشخصيات الأسطورية التي لا أساس لها على أرض الواقع، وإنما لها فقط صدًى وحضور في أحاديث الخرافة والأسطورة، وبالرغم من ذلك فإنّ هذه الوظيفة المجسّدة في بناء الخطاب السرديّ تكتسب أهميتها في كونها تدلّ على مواصفات الشخصية أولا، وكونها واصلة لكثير من الوظائف التي ابتناها النصّ الروائي ثانيًا، فغدت بذلك متخذة سمة التكرار والحضور المستمرّ.

وبعدُ، فإنّ القول بأهمية الدور الذي تنهض به الشخصية، وتحديد موقعها في هيكلية البناء السرديّ لا يتحدّد على وفق تعاور عنصري المواصفات والأفعال التي تدل عليها فحسبُ، وإنما يحتكم الأمر إلى درجة حضورها وظهورها المستمر في الملفوظ النصيّ للرواية، فلو أخذنا على سبيل المثال شخصية "الزين"، فإننا نرى أنّ هذه الشخصية تقوم بدور مهمّ في الرواية من خلال أفعالها المتوزّعة على مساحة النصّ الروائيّ، من شغلها الدائم في الحقل، وصراعها مع "سيف الدين"، وتصالحها مع "الإمام"، ولو أخذنا فعل الزواج الذي قامت به تلك الشخصية سنلحظ أنه مُهّد بمواصفات متكررة لها، واحتمالات عدة تجلت في علاقتها بنساء القرية، ورغبة الزين بهنّ، ثم يتحقق الزواج بكونه فعلا وحيدًا قامت به الشخصية، بينما لو نظرنا إلى شخصية "ود الريس" مثلا، لوجدنا أنها نهضت على فعل مكرّر للزواج، ومع ذلك فإنها لم تكتسب أهمية وحضورًا كشخصية "الزين" مثلا، وذلك يعود بطبيعة الحال لمحدودية ظهورها النصيّ، واكتفائها على مواصفة وحيدة طرحتها الرواية تكشف عن شكلها وهيئتها الخارجية.

وفي أحيان أخرى ثمة شخصيات قصصية لا تدخل إلى البناء النصيّ للرواية إلا مرفقة بشخصية أخرى تُظهر فعلها، وتتحدث عنها، كشخصية المرأة – من قبيلة "المريصاب"- التي

قتلت زوجها، فقد ظهرت هذه الشخصية على مسرح الأحداث مضمّنة في حكاية الراوي في أثناء رحلته عبر الصحراء، وهذا الظهور للشخصية يُعدّ مفاجئا وسريعًا؛ إذ إنه يمتلك استقلالية اختلافية – حسب تعبير (هامون)- فيتخذ هذا النوع من الظهور سمتًا معينًا " محكومًا بإشارة مكانية، أو ساحة محددة، متوقعة، ومفترضة منطقيًا بظهور جزء سرديّ داخل متوالية وظيفية موجّهة ومنتظمة"[١]. غير أنّ هذا التوظيف الفنيّ لظهور هذه الشخصية واستدعائها في حكاية الراوي قد يسوّغ باعتباره الخيط الواصل لأفكار الراوي ومنولوجاته، فقد جاء استحضار فعل هذه الشخصية العابرة؛ ليطرح الراوي عليه وجهة نظره الخاصة في إطار خاصّ من أحادية التفكير، وضيق النظرة، يقول: **"وخطرت لي فكرة، قلبتها في ذهني، ثم قررت أن أعبر عنها، وأرى ما يحدث. قلت لهم إنها لم تقتله، بل هو مات من ضربة الشمس، كما ماتت إيزابيلا سيمور، وشيلا غرينود، وآن همند، وجين موريس"**[٢]. فالفعل الذي قامت به تلك المرأة أفسح المجال لإبداء وجهة النظر لدى الراوي، كما أنه كشف عن الحالة الشعورية المتردية للمسافر في بطن الصحراء، فتعاور الفضاء المكانيّ الممثل بالصحراء مع فعل الشخصية للإفصاح عن مشاعر شخصية الراوي الدفينة، والبوح بطبيعة توجهه الفكريّ.

وعليه، فإنّ تحديد نمط الشخصية الفاعلة الرئيسة في النصّ الروائيّ، يتجلى في المحاور والعناصر الآتية:

- إثراء الشخصية بمواصفات تعين حالتها، وتوجه تفكيرها، ورؤيتها للحياة.
- قيام الشخصية بوظائف أحادية، أو مكررة على مساحة النصّ الروائيّ، شريطة أن يكون ظهورها مستمرًا.
- نهوض الشخصية بالفعل دون الاعتماد على شخصية أخرى، وامتداده ليصبّ تأثيره على الشخصيات الأخرى، ويقرر مصيرّها في بعض الأوقات.
- التنوع الصيغيّ لظهور الشخصية على أرضية النصّ الروائيّ، فقد يتوسّل الروائيّ لها بطريقة الأسلوب المباشر، من خلال حوارها، أو أن تظهر بطريقة غير مباشرة من خلال أفعالها، وتعليقات الشخصيات الأخرى عليها.

---

[١] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٦٤.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١١٣.

(٣)البنــاء العاملــيّ

تعدّ هذه الجزئية من الدراسة التي ارتأيناها لتحليل الشخصية الخطوة الثالثة التي تقودنا إلى مقاربة الشخصية من خلال اعتبارها عاملا يؤدي دورًا وظيفيًا في بنية النص، ويدخل في الوقت نفسه بعلاقات مع عوامل أخرى تسهم في رفد النص بحركية دائمة للصراع والتواصل بين الشخصيات/العوامل، وفي هذا التحديد لمستويات وصف الشخصية نقتبس مقولة (هامون) الذي عدّ الشخصية على وفق هذا التحليل " وحدة مكونة، تتحدد أساسًا من خلال علاقتها بقاموس يعود إلى شخصية (نمط أكثر عمومية) يمكن تحديدها كعامل، وهو ما يشكل المستوى العميق للتحليل"[1]. وانطلاقا من هذا التحديد الوصفيّ للشخصية، سنتعامل مع الشخصية في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى في إطار النص الواحد، لنخرج بخلاصة لهيكلية الترسيمة العاملية التي أقامها (غريماس)، وتابعه فيها (هامون)، مقدمين في ذلك إطارًا واضحًا لتشكلات الشخصية على أرضية النصّ، باعتمادنا الأساس على المواصفات والوظائف التي تمتعت بها، ويمكن اعتبارها الركيزة الأساسية التي قامت عليها الشخصية الروائية، والمحرك الفعّال الذي وجّه سيرورتها في رحم النصّ الروائيّ، وأسهم في الوقت نفسه بإنتاج دلالتها وفعاليتها النصية.

(٣-١) نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال"

(٣-١-١) البنية الدلالية الأولية

إنّ تحليل الشخصية باعتبارها فاعلا في البنية العاملية يطرح مسألة جوهرية في المعالجة البنيوية، وهي كيفية استثمار التحويل وتفسيره من التركيب العميق الذي يؤسّس النواة الدلالية للشخصية إلى مستوى التركيب السرديّ السطحيّ لخطاب الرواية، ولا سيّما إذا ما علمنا أن النظرة إلى الشخصية في التحليل البنيويّ " تتفادى وصف الشخصيات بالمفهوم النفسيّ والتاريخيّ، وتبحث عن وسائل أخرى للرصد والحديث عن مشتركين أو فاعلين"[2]. وهذا الطرح الجديد لمفهوم الشخصية يجعلنا نوجه المعالجة إلى استنطاق البنية الدلالية الثابتة في خطاب الرواية، لننطلق بعدها إلى تحديد مستويات وصف الشخصية في إطار التركيب السطحيّ لها.

تبدو الآثار الناجمة عن دلالة نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" مبنية اعتمادًا على تأسيس مقولات دلالية ثنائية، فتحليل كل عنصر من عناصر الخطاب الروائيّ يفضي إلى بناء مقومات دلالية تتحدد في علاقتها من وجهة نظر اختلافية، وهذه العلاقة هي الموجّه الأول الذي يولد

---

[1] هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٤١.

[2] فضل، صلاح (٢٠٠٧)،**علم الأسلوب والنظرية البنائية**، المجلد الثاني، (ط١)، القاهرة: دار الكتاب المصري، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص ٦١٧.

المعنى، ويؤسّس مفهوم الدلالة، وهو الذي يؤدي إلى بناء مسار الرواية. وإذا عدنا إلى نصّ الرواية فسنجد أنّ تحديد هذه المقولات الدلالية تنبع من القبض على البنية الأولية للدلالة التي "تتمظهر على المستوى العميق بصفتها مقومات تبرز تمفصل الدلالة، وعلى مستوى التركيب السطحي بصفتها أفعالا تؤدي إلى تحولات، وإلى امتلاك أو فقدان الموضوع المرغوب فيه"(١).

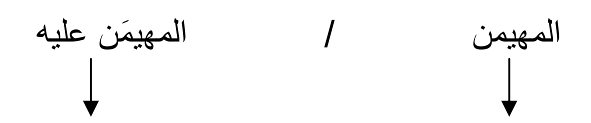
وإذا انطلقنا إلى ترسيخ هذه المقولة الدلالية الثنائية في نص "موسم الهجرة" سنجد أنها تتلخص في مقولة ثنائية تعتمد عنصر التضاد النوعيّ، وهي:

الانكفاء الذاتيّ / التوافق الجمعيّ

وتحيل هذه الثنائية التي تتميز في حقيقة أمرها بنوع من الانسجام والتكامل النصيّ على وجود عاملين متميزين:

- عامل جماعيّ: تشهده شخصيات القرية باعتبارها متوافقة في السلوك والقيمة والمظهر الاجتماعي.
- عامل ذات: يمثله البطل "مصطفى سعيد"، باعتباره مندغمًا في روح الجماعة – في ظاهر الأمر – لكنه يعيش حالة من الاستقلال النفسيّ، والانفصال النوعيّ على مستوى القيمة والسلوك.

إنّ تحديد موضع العامل الجماعيّ مقابل العامل الذات يجعلنا نقف أمام علاقة مواجهة وتصارع، تنتهي بهيمنة العامل الجماعيّ، الأمر الذي يفضي إلى مقولة دلالية أخرى:



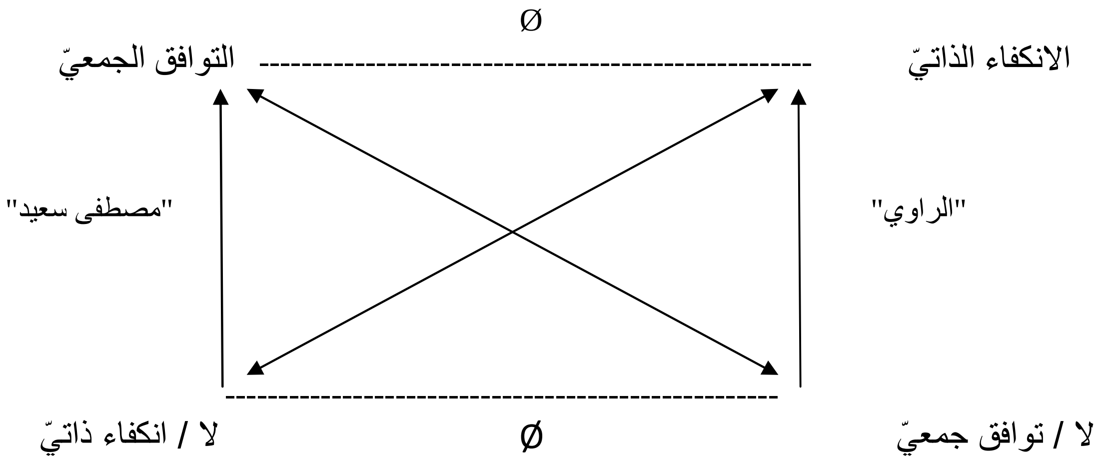
مجتمع القرية   العامل الذات/البطل "مصطفى سعيد"

وهذه المقولة التي حددناها سلفا تُعد بمثابة قاسم مشترك تنبني عليها بقية العوامل التي تسهم في رسم النموذج العامليّ على مستوى التركيب السرديّ على وفق علاقتها بالعامل البطل، كما أنّ هذه المقولة تسهم من جانب آخر في ربط البنية العميقة لنص الرواية بذهنية المجتمع العربيّ خلال المرحلة الثقافية والاجتماعية، قِوامها هيمنة معطيات النظام القرويّ على أفكار الشخصيات وأذهانها، وتحيل كذلك على مدى التحدّر الفكريّ والأخلاقيّ الذي مُنيت به الشخصية في علاقتها بالقوى الخارجية التي ترتبط بها.

---

(١) نوسي، عبد المجيد (٢٠٠٢)، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة**، (ط١)، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، ص ١٤٠.

وتجدر الإشارة إلى أنّ توضيح العلاقة التي يرتبط بها العامل/البطل بالعامل الجماعيّ لا يتمّ إلا من خلال تمظهر عامل آخر يشترك في تحديد موقع كل عامل في نص الرواية، وهو العامل/الذات/الراوي، ولمزيد من إيضاح هذه المقولة الدلالية سنحدد البنية الأولية الدلالية التي ارتأيناها في هذا المربع العلاميّ:



تبدو البنية الدلالية الأولى مؤسسة على علاقة ثنائية بين الراوي والبطل، وهي علاقة متأصلة في هيكلية الخطاب، إذ يظهر مفتتح نص الرواية على خطاب الراوي بعودته من أوروبا، وهو محاط بجوّ نفسيّ متناقض، فيتجاذبه الحنين والشوق إلى أهله في القرية، وفي الوقت نفسه تتصارع في دخيلته مشاعر العزلة والتفرد الوجدانيّ لما آل إليه في بلاد الغرب، **"سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم.... ذاك دفء الحياة في العشيرة فقدته زمانا في بلاد تموت من البرد حيتانها"**[(١)]. إنّ تجلي العامل/الذات/الراوي كمؤشر أوليّ لنص الرواية يستوجب ظهورًا آخر للعامل/ الذات/ البطل/ "مصطفى سعيد" في علاقته به، وتعرفه عليه. ويبدو هذا العامل فاعلا مستقلا في إطار الجماعة التي تكتنفه، فشكل موضعه في هذا المجتمع مثار أسئلة شتى في نفس العامل/الذات/الراوي، **"وقال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام اشترى مزرعة، وبنى بيتا، وتزوج بنت محمود، رجل في حاله"**[(٢)].

وتحديد الفكرة المجردة من وجهة نظر الراوي نحو البطل هي التي دعتنا إلى ابتناء المقولة التأسيسية لرواية "موسم الهجرة"، غير أنها لا تلبث أن تتبدل وتتغير محاورها باستمرارية فعل القراءة الذي يكشف عن توالد علاقات مستحدثة مع عوامل أخرى أدلت بدلوها على مستوى التركيب السرديّ للرواية. وإذا كان التدليل على انحراف مستوى النظام الدلاليّ داخل المربع

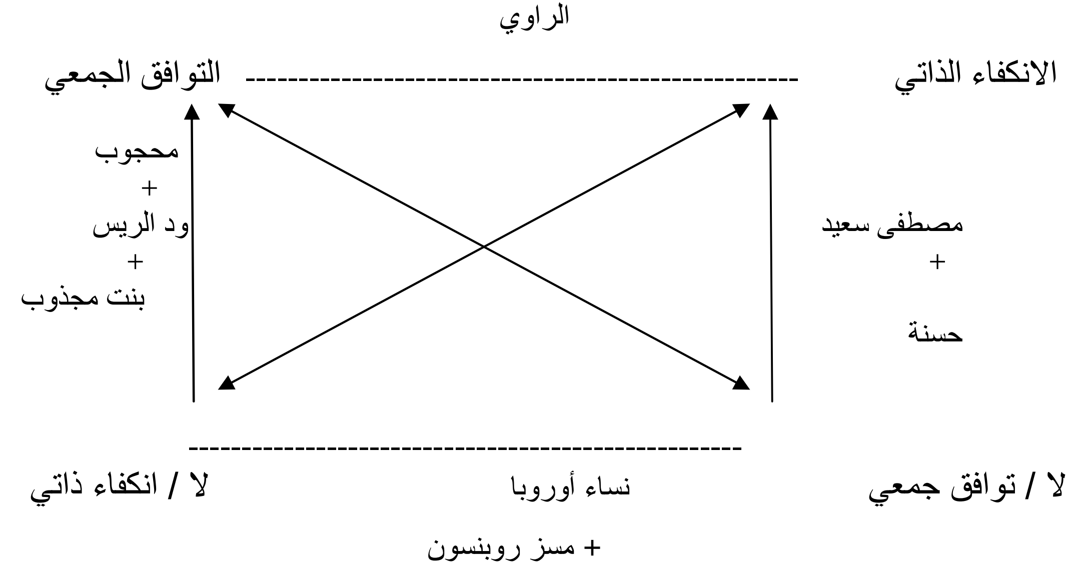
---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦.

العلاميّ "يبدو كتمفصل لعلاقات أساسية قارّة، فإنه في الوقت نفسه قابل لتمثيل حركيّ في اللحظة التي نعتبره فيها التقاطا أو إنتاجًا للمعنى من قبل ذات"[١].

وبناءً على هذا الفعل الحركيّ لبنية المربع الدلاليّ، يتجه سهم الانكفاء الذاتيّ إلى علاقته المناقضة له (لا / انكفاء ذاتيّ)، ويحدث في الوقت نفسه تحريك مقابل يتجه فيه سهم التوافق الجمعيّ الممثل بالبطل نحو (لا / توافق جمعيّ). وهذه العملية التي تعتمد تحريك المربع السيميائيّ بفعل دخول ذات الخطاب يطلق عليها (التسريد)، والتسريد معناه:" تحويل المجرد إلى محسوس. أوبعبارة أخرى هو منح البعد الدلاليّ العامّ وجها تصويريًا قابلا للإدراك من خلال التجلي النصيّ"[٢]. وبدهيّ أنّ هذا الدور الاستبداليّ لفعل العامل/ الذات/ يواكبه استحداث علاقات أخرى تقوم بدورها في تحديد بنية المربع العلاميّ الدلالية، ليشكل في تحوله الأخير انفجارًا على مستوى الشخصيات، ونكون أمام التباشير الأولى للبعد السرديّ المشخّص على النحو الآتي:



يترجم المربع السابق ثلاث علاقات نجمت من القراءة المحايثة لمسار الرواية، فكان أن استقرت دلالتها الأخيرة على وفق المحاور الآتية:

أ-المحور الأول: التحول الوظيفيّ للعامل/ الذات/ الراوي من الانكفاء الذاتيّ إلى التوافق الجمعيّ، باندغامه فكرًا وجسدًا في بنية المجتمع المولد له، فيشكل هذا المحور إذن حالة تضاد نوعيّ بين ما كان عليه وما آل إليه.

---

[١] كورتيس، جوزيف (٢٠٠٧)، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف، الجزائر، ص ٩٥.

[٢] بو علي، عبد الرحمن (١٩٩٧)، شخصيات النص السردي: البناء الثقافي، تأليف: سعيد بنكراد، **علامات في النقد**، (الجزء ٢٤)، المجلد السادس، ص ٢٢٤.

ب-المحور الثاني: التحول الوظيفيّ على المستوى العموديّ للعامل/ الذات/ البطل "مصطفى سعيد"، إذ انحرف توافقه الجمعيّ في مستهل الرواية إلى الانكفاء الذاتيّ، ولا غرو أنّ هذا التحوّل يفصح عن علاقة متناقضة عن الحالة الأولى، وهي بمجموعها جزء من علاقة التضاد، وفرع عنها. وبدهيّ أن هذا الاستقرار النهائيّ لكينونة البطل لم يظهر إلا في نهاية السرد، وهذا المفهوم الإجرائيّ للبطل يقارب رؤية البنيويين له، "فهو في البداية ليس إلا حاملا فارغًا، ثم يعطيه الكاتب خلال الحكي على التوالي عددًا من الوظائف (أو الأفعال) و/أو الأوصاف يأخذ بها البطل جسمًا، وبالتالي يتحدد"[١].

ج-المحور الثالث: العامل الجماعيّ الممثل بشخصيات القرية، وقد بقي هذا العامل على وضعه الثابت في هيكلية الخطاب، واقتصر دوره على تحديد علاقته بالعامل/الذات/الراوي أو البطل.

د- المحور الرابع: العامل الجماعيّ الممثل بنساء أوروبا و"مسز روبنسون"، وقد بقيت هي الأخرى خارجة عن مسار التحوّل الوظيفيّ، وكان لها الأثر في تحديد مسار العامل/ الذات/ البطل بمدى اندغامه أو انفصاله عن مجتمع القرية.

(٣-١-٢) التحويل من البنية الدلالية إلى النموذج العامليّ

يهدف هذا المنحى الإجرائيّ إلى بلورة القيمة التي تقولها البنية الدلالية في نموذج عامليّ يندرج ضمن التركيب السرديّ السطحيّ، باعتبار هذا النموذج إجراءً تحليليًا يجمع بين مستوى القراءة في تراتبية الجمل نحويًا، ومستوى المبنى الذي يضمّ ملفوظات الحالة والفعل، وفي هذا التحليل الإجرائيّ يستقيم للنموذج العامليّ بناؤه العامّ من حيث "هو نظام خاضع لعلاقات قارّة بين العوامل (أي من حيث هو نظام ثابت)، ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية (أي باعتباره إجراءً)"[٢]، ذلك لأن المسار السرديّ في بنية النصّ يُبنى على أساس المراوحة بين الثابت والمتحول في آن، انطلاقا من مقولة (غريماس) التي ترى بأنّ محتوى الأفعال والقائمين بها يتغيرون باستمرار، بينما الملفوظ النحويّ يبقى ثابتًا. وهذه المقاربة المنهجية تدعونا إلى القبض على مصطلح العامل باعتباره "يشكل قسمًا من الممثلين من الشخصيات يتحدد من خلال مجموعة من الوظائف الدائمة، ومن المواصفات الأصلية وبتوزعها على مجموع الحكاية"[٣]. وعلى وفق هذا التحليل سنعرض في مستوى خطاب الرواية المسار السرديّ للعامل/الذات الراوي أو البطل الذي يتمفصل إلى مكونين جزئيين:

[١] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٠١.

[٢] قادة، عقاق (٢٠٠٩)، الأنموذج العاملي: مقولاته وأنماط اشتغاله، **كتابات معاصرة**، (٧٣)، المجلد ١٩، ص ١٠٠.

[٣] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٤١.

١- البرنامج السرديّ: ويتحدد داخله العامل/الذات في علاقته بموضوع على محور الرغبة، مضافا إليه علاقته بالعوامل الأخرى التي تسهم على مستوى النموذج العامليّ في إنجاز وظائف تسهم في إنجاح المسار أو إفشال مسعى العامل/الذات.

٢- البرنامج الموجّه: ويتحدد بتوافر مجموعة من القيم الواجب توافرها في العامل/الذات ليحصل على التأهيل الذي يقتضيه الإنجاز.

وقبل مقاربة النموذج العامليّ في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" حريّ بنا أن نوجّه النظر إلى مستوى آخر يُعدّ إجرائيًا في تحليل التركيب السرديّ، وهو مفهوم الممثل الذي يتميز عن مفهوم العامل في كونه " غير مرتبط بالتركيب، ولكن بالدلالة"[١]. وهو بهذا المفهوم يقف على مستوى البناء الأول للتحليل الذي نطلق عليه المستوى السطحيّ، وفيه " تتم دراسة الصفات المميزة، الأدوار الثيمية، وهذه العناصر تقود التحليل إلى استخراج المحاور الدلالية"[٢].

من هنا سنحدد في معالجتنا لمستويات وصف الشخصية مستويين يُعدان مهمين في استخلاص مواصفات الشخصية ووظائفها، وهما:

- بنية الممثلين
- بنية العوامل

باعتبار أنّ الممثل قد يؤدّي أدوارًا عاملية مجرّدة، وهنا يشمل التحليل تجميع جملة من الممثلين في خانات محددة من خلال الموقع العامليّ الذي يحتله ممثل أو ممثلون، وعلى وفق هذا التحليل تنشأ البرامج السردية والوظائف التي تناط بالممثلين.

إنّ صياغة بنية الممثل تنبع من تخصيص جملة من المواصفات التي تقترن بالشخصية، فتبين الوظائف التي ستقوم بها في الخطاب السرديّ، ووظيفة المحمولات الوصفية تكمن في "تحديد الشخصية إمّا بالإحالة على خصائصها الطبيعية، وإمّا بالإحالة على مواصفات شخصيات أخرى مالكة لمواصفات مشابهة أو مخالفة للأولى"[٣]، وسنقتصر في هذا السياق على إبراز مواصفات العامل/الذات/الراوي باعتباره ممثلا يقوم بوظيفة السرد، كما سنخصّص الحديث عن العامل/الذات/البطل، باعتباره ينهض بوظيفتي السرد، والفعل السرديّ، وسنخصّ بقية الشخصيات على اعتبار أنها علاقات تحدد وجهتها لكل من العامل/الذات/الراوي أو البطل.

يحيل العالم السرديّ للممثل/الراوي على تجذير أصيل للقيم والمبادئ التي استقاها من عالمه القرويّ، فيحدث هذا الاندغام بمعطيات البيئة السودانية حالة من الازدواج الفكريّ الذي

---

[١] نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ص ١٦٥.

[٢] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ١٠- ١١.

[٣] بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ١٤٨.

يسكن في ذهنه بين عالم أوروبا وعالم قريته، الأمر الذي جعله يجمل النظرة التي وجّهها إلى العالم الغربيّ بسرد تلخيصيّ، يحدد من خلاله مصلحته منهم، **"دهشوا حين قلت لهم إن الأوروبيين، إذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تماما، يتزوجون، ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون"**[١]. أمّا ارتباطه بعالم قريته فإنه يبرز مدى الفارق الهائل بينه وبين أهله، كونه المثقف الذي استشرف أحلام قريته، ليدخل في علاقة حميمية مع أرضه ووطنه، وتتحدد علاقته بأهله، ولا سيّما جده، الذي قال عنه: **"نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوروبي فلاحون فقراء، ولكنني حين أعانق جدي أحس بالغنى، كأنني نغمة من دقات قلب الكون نفسه"**[٢]، ويمتدّ هذا الشعور الغريزيّ إلى الخاصّة من أصدقائه، ولا سيّما "محجوب"، ثم يتسع ليشمل أهل القرية الذين ارتبط بهم كلهم برباط الألفة والمجاملة أحيانا وفقا لمدى التقارب الفكريّ والروحيّ بينه وبينهم.

وتثبيت موضع العامل/الذات/الراوي كممثل في هيكلية الخطاب الروائيّ ينقب عن توزيع أجدى للمواصفات، وتحديد أشمل للوظائف بمجرد التماسه بالممثل/البطل "مصطفى سعيد"، وهذا التماسّ من شأنه أن يخلق انشطارًا داخل المادة المسرودة، يتم توزيعه على قصتين: قصة الراوي بعد عودته إلى أهله، وقصة "مصطفى سعيد" التي تشكل – في حقيقة الأمر- استرجاعًا زمنيًا لبلاد الغرب، وكل قصة موظفة داخل حيّز فضائيّ يمنحها خصوصيتها؛ قصة الحاضر الذي يهيمن عليه الراوي بكل علاقاته، وقصة الماضي الذي يشغله "مصطفى سعيد"، وخلال هذا الانشطار يقوم الفعل السرديّ بتمثيل مزدوج، فهو يمثل أحداث الماضي، وأحداث الحاضر بطريقة تهدف إلى وصل الماضي بالحاضر، واستحداث قيم جديدة على مستوى الشخصيات التي تمثلها.

ولنا في تحديد الشخصية الرئيسة "مصطفى سعيد" إبراز عدة مسارات سردية تسلكها الشخصية، وهي مسارات بمثابة معيّنات للمواصفات التي تميز الشخصية، وتصبغها بصبغة خاصة، وفي الوقت نفسه تبين الرتبة الوظيفية التي تقوم بها الشخصية في الفعل الروائيّ.

المسار التصويريّ الأول: يظهر الممثل/البطل في مستهل حكايته محاطا بمجتمع يبدو غريبًا عليه، لا يتفاعل معه، ولا يتأثر به، بل هو كيان نفسه. وقد غدت هذه المواصفات متحققة في علاقته بأمه التي شهدت بنية النصّ تصويرًا لصفاتها، وعلاقتها بالبطل، **"كنا أنا وهي أهلا بعضنا لبعض، كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق"**[٣]. ويأخذ هذا التصوير الوصفيّ لسلوك الشخصية بعدًا آخر في إبراز موضع الممثل في مجتمعه، ويبدو هذا

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣.

التصوير في مجتمع المدرسة الذي يمثل بطلابه وأساتذته وإدارته عاملا جماعيًا لا يكاد يلقى تأثيرًا أو يشد انتباه الممثل، **"أقصد أنني لست كبقية الأطفال في سني، لا أتأثر بشيء، لا أبكي إذا ضربت..."**[١]. وهذا المسار التصويريّ الأول يأخذ طابعًا آخر، إذ إنه يكتفي برصد المواصفات التي تسلكها الشخصية، أو تصوير علاقة الشخصيات الأخرى بتلك الشخصية، الأمر الذي يفضي بنا إلى القول بأنّ هذا المسار الأول يهيمن عليه طابع الوصف السكونيّ للمثل باعتباره النواة الأولى للفعل الحركيّ.

المسار التصويريّ الثاني: **"فقد رأيت وجهها يصفو برهة، وعينيها تلمعان، وشفتيها تفتران كأنها تريد أن تبتسم، أو تقول شيئا. لكنها لم تقل شيئا. وكانت تلك نقطة تحول في حياتي، كان ذلك أول قرار اتخذته بمحض إرادتي"**[٢].

يحيل هذا النموذج إلى وصف سكونيّ للأم، مُلحق بالقرار الذي أخذه الممثل/البطل باعتباره الخطوة الأولى نحو التحرك السرديّ، وإحداث الدينامية للفعل الروائيّ عبر انبتاته عن مسقط رأسه، ليرتبط بعدها بشخصية "مسز روبنسون" التي شهدت تحوّلا في المسار السرديّ لفعل البطل، وكانت نقطة الوصل الذي رغب به الممثل في الاتصال بالغرب، وكانت من جانب آخر البديل المؤقت لحنان أمه، **"لكنها كانت عذبة، أعذب امرأة عرفتها، تضحك بمرح، وتحنو علي كما تحنو أم على ابنها"**[٣]. وهذا الدور الذي عينه الممثل بنفسه في بنية النصّ السرديّ يتمثل في الرغبة الشديدة في الاتصال بعالم آخر يختلف عنه في القيمة والهدف، ويجد هوًى في نفسه، جسّده علاقته بـ"مسز روبنسون" التي شكلت بدورها محفزًا سرديًا يرقى بالممثل إلى رتبة الظهور، ويشكل تسارعًا له على مستوى الوظيفة.

المسار التصويريّ الثالث: يسجّل هذا المسار التصويريّ تبلور أيديولوجية الممثل، ويحدد مسعاه القصديّ لحظة وصوله أوروبا، وهنا تنشأ بينه وبين شخصيات العالم الفريد علاقة تقابلية قائمة على تصفية المصالح أولا، وعلى إبراز الذات المهزومة في مواجهة انتصار القوى الجماعية ثانيًا، ولعل ما يميّز هذا المسار هو مجتمع الممثلين في عامل واحد ينادي بوحدة الهدف واعتباطية الرؤية للممثل، ويغدو جُلّ همّه في تسخير الممثل تسخيرًا إجباريًا لآرائه ومواقفه الفكرية.

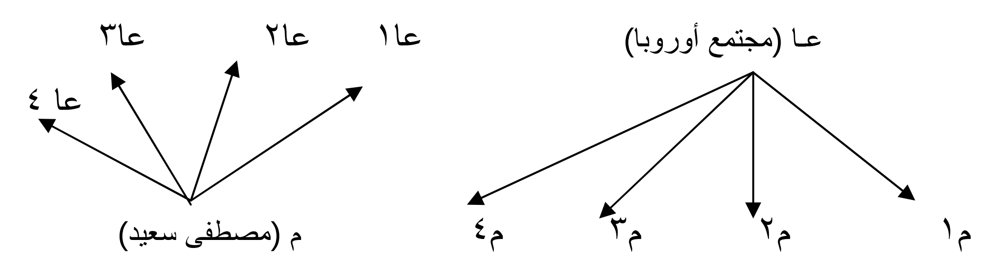
ويمكن القول إنّ عاملا واحدًا قد يجمع ممثلين ذات توافق فكريّ يقابله ممثل واحد قد ينهض بعدة أدوار عاملية، وهذا ما سنوضحه في الترسيمة الآتية:

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٠.



يتصـاعد مؤشّـر الارتبـاط السـرديّ بـين الممثـل/البطـل باعتبـاره مثقفـا فـي مواجهـة القـوة المهيمنة عليه ممثلة بـ"جين موريس"، وأعضاء هيئة المحكمة، وهذه المواجهة تأخذ مناحي وأبعادًا مختلفة حسب العلاقة الموجهة لها للممثل، فـ"جين موريس" تتحدد بعلاقة جنسية تهدف إلى تأصيل الانحدار العرقـيّ للممثـل/البطـل، وإبـراز دونيتـه وافتقـاره للكرامـة الإنسـانية، بينمـا تظهـر مواجهـة الممثلين فـي أعضـاء المحكمـة علـى أسـاس يؤصّـل الأبعـاد السياسية والثقافيـة للممثـل، وذلـك علـى النحو الآتي:

- سير آرثـر هغنـز ← **"عقل مريـع، .... علمنـي القـانون فـي أكسـفورد، ورأيتـه مـن قبـل، فـي هـذه المحكمـة نفسـها وفـي هـذه القاعـة، يعتصـر المتهمـين فـي قفـص الاتـهـام اعتصارا، نادرا ما كان يفلت متهم من يده، ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم، بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان يصارع جثة"**[١].
- برفسور ماكسول فستر كين ← **"ومضى برفسور ماكسول فستر كين يرسم صـورة لعقل عبقري دفعته الظروف إلى القتل، في لحظة غيرة وجنون"**[٢].
- زوج إيزابيلا سيمور ← **"كان رجلا نبيل الملامح والخطو، رأسه الأشيب يكلله الوقار، وتجلس على سمته مهابة لا مراء فيها، كان رجلا لـو وضـعت معـه علـى ميزان، فإن كفته ترجح كفتي أضعاف أضعاف، وكان شاهد دفاع لا اتهام"**[٣].

هذا التوزيع الاختلافيّ لآراء الممثلين وأفكارهم يوحده نظـام واحـد، وهـو وحـدة الهـدف فـي إسـباغ السيطرة علـى الممثـل/الـذات، كمـا أنّ المراوحـة بـين تحديد مسـتوى المواصـفات لهـؤلاء الممثلين يجعلها تتوافق في مستوى الحضور النصيّ من حيث هو حضـور وظيفيّ داخـل موقعهـا الاجتمـاعيّ، لـذلك فـإنّ هـذا الحضـور النصـيّ حضـور مؤقـت يفـرض نفسـه فـي مواجهـة الممثـل-البطل، وينتهي دوره بانتهاء دور الممثل. ويمكن حصر المواصفة الوحيدة التي يمكن إسنادها إلـى هذه المجموعة العاملية في علاقتها بالممثل/البطل على وفق هذه الثنائيات الضدية:

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٤٢.

مهيمن ⟵⟶ مهيمَن عليه

رافض ⟵⟶مستسلِم

مستبِدّ ⟵⟶ مستبَدّ به

تفرض هذه المواجهة بين العامل الجماعيّ والممثل/البطل تذبذبًا في الفعل الوظيفيّ الذي يقوم به الممثل، فهو من جهة يمتلك الخيار في تعامله مع نساء أوروبا ليصبح مسيطرًا بسلوكه وأفعاله، وينتهي إلى النهاية التي أرادها، وهو من جهة أخرى يُفرض عليه الخيار القسريّ من قبل السلطة الحاكمة الممثلة بهيئة المحكمة، ليعلن فشله في المسار السرديّ، وهذه العلاقة غير المتكافئة تنبئ عن توليد دلالات في السياق الذي تسير فيه الشخصية، وهي دلالات لها ارتباط وثيق بالسياق الثقافيّ الاجتماعيّ الذي يعيشه الممثل، باعتباره ذاتا منبتة عن هويتها في بلاد الغرب مقابل هيمنة سلطة المحكمة، باعتبارها القوة الحاكمة التي تقف في مواجهة المثقف. ولا نعدو الصواب إذا قلنا إنّ هذا المسار السرديّ الذي ينتمي إليه الممثل هو انعكاس صريح للبنية الأولية الدلالية التي تفرزها رواية "موسم الهجرة"، وهي:

الانكفاء الذاتيّ / التوافق الجمعيّ

فتحقق نوعًا من الانسجام الوظيفيّ لدلالة خطاب الرواية.

أ) المسار السردي الأول لـ[العامل/ الذات/الراوي]

إذا كان ظهور رتبة الممثل تعتمد أساسًا على المقولة الدلالية لهيكلية الخطاب الروائيّ، فإنّ النموذج العامليّ " يتأسس إذن على التمفصل التركيبيّ التقليديّ مع التكيّف مع المكون الدلاليّ الذي يجب أن يتكفل به"[١]، وتأسيسًا على ذلك، فسنسعى في إدراج البنية العاملية إلى رسم مسارين سرديين يمثل كل منهما قولا سرديًا يرتبط بالفعل، وبفاعل الفعل، ويمكننا أن نؤشر على ذلك بالمعادلة الآتية: ق س = ف {عا١ + عا٢ } حيث إنّ:

ق س = القول السرديّ.

ف = الفعل.

عا١ + عا٢ = فاعل الفعل.

---

[١] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٠٣.

يتحدد المكون السرديّ الأول في البرنامج العامليّ بتأصيل محور الرغبة الذي ينشأ من علاقة الذات بالموضوع[١] (عا ←—— موضوع)، ويفتتح العامل/الذات/الراوي مستهل الرواية برغبته في الاتصال بموضوع "مصطفى سعيد"، هذه العلاقة تحيل إلى علاقة فصلية كانت غائبة في بنية النصّ. ثم يظهر التحويل في الاتصال بموضوع الرغبة لدى العامل/الذات/الراوي، الأمر الذي يجعلنا نصوغ العناصر التركيبية في ارتباط العامل/الذات بموضوعه على النحو الآتي:

	الحالة الأولية		**الحالة الوسطى**		**الحالة النهائية**
- قول الحالة	——←	(عا١ U مو)	——←	(عا١ ∩ مو)	——← (عا١ U مو)
- قول الفعل	——←	{ عا	————←	(عا١ ∩ مو)	——← (عا١ U مو) }

إنّ هذه الأقوال السردية تشير إلى بداية المسار السرديّ للعامل/الذات/الراوي، وهو مسار يتميز ببرنامج سرديّ تتسم حالته الأولية بعلاقة انفصال، لذلك فهو ملزم بالقيام بفعل لتجاوز حالة الانفصال إلى الاتصال، وبتطور فعل القراءة تستقرّ الحالة النهائية للعامل/الذات في علاقته بموضوعه من خلال الانفصال النهائيّ نتيجة للتطورات الطارئة على البرنامج السرديّ.

يبدأ القانون العامّ المنظم لمسار العامل/الذات/الراوي بمروره بثلاث مراحل هي بمثابة التأصيل القاعديّ الذي يحدد مسعاه في موضوعه، وهي:

١- الفرضية: أي عنصر الرغبة المراد تجسيده.

٢- التحيين: ويتمثل في طريقة تجسيده.

٣- الغائية: هي النتيجة التي تؤول إليها الفرضية[٢]

ويبدأ تحديد العامل/الذات/الراوي لفرضيته القائمة على العودة إلى قريته، ومن ثمّ تأصيل ارتباطه بأهل قريته، ولا سيّما المقربون منهم، ثم يسعى في خضم هذه الارتباطات إلى تجذير ارتباطه بأرضه، وانبعاث مكامن الشوق والحنين إليها، **"المهم أني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية"**[٣]، **..." فقد بدأت أعيد صلتي بالناس والأشياء في القرية"**[٤]... **"ولكنني**

---

[١] تجدر الإشارة إلى أن غريماس أطلق مصطلح (الفاعل) على (الذات)، ونوّه بأن الفاعل في النظرية السيميائية ليس بالضرورة أن يكون الشخصية، كما أن الموضوع الذي يتصل به الفاعل ليس بالضرورة أن يكون الشيء، " بل إنهما دوران يحددان وضعيتين متلازمتين لا توجد أبدًا إحداهما دون الأخرى". ينظر: قادة، عقاق، **الأنموذج العاملي: مقولاته وأنماط اشتغاله**، ص ١٠١.

[٢] بوطاجين، السعيد (٢٠٠٠)، **الاشتغال العاملي دراسة سيميائية، "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة**، (ط١)، منشورات الاختلاف، ص ٢٦. وقد اختلفت مسميات هذه المراحل عند سعيد بنكراد التي سماها بالأنماط الثلاثة المكونة للوجود السميائي، وهي: الإمكان، والتحيين، والتحقق. ينظر: بنكراد، سعيد، **سيمولوجية الشخصيات السردية**، ص ١٨٢.

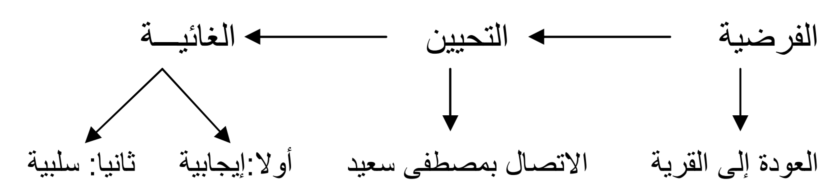
[٣] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٨.

من هنا، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا، نبتت في دارنا ولم تنبت في دار غيرها"[١]. هذا التجذر الواضح للعامل/الذات في أرضه يجعله كاشفا عن شخوص القرية، بمن فيهم الغرباء الذين لم يسبق له التعرف بهم، ولعل التقاءه "مصطفى سعيد" في خضمّ علاقاته الاجتماعية، وما لمسه من جانبه من غرابة في السلوك والقيمة جعله يوجه إليه سهم الرغبة في محاولة منه لاكتشاف أمره، وتحديد موضعه الاجتماعيّ. وهنا ينتقل العامل/الذات إلى المرحلة الثانية، وهي محاولة الارتباط بموضوعه "مصطفى سعيد" من خلال لقاءاته به على مستوى الاجتماعات القروية، ثم امتدت ليفرد لنا نصّ الرواية بتفرّد اللقاء الذي نجمت عنه حكاية "مصطفى سعيد" للعامل/الذات/الراوي، وما كان من أمره. ويشهد اللقاء الأخير بـ"مصطفى سعيد" مرحلة تحيينية من قبل الراوي لمواصلة ارتباطه بموضوعه، بل إنّ الضغط الذي مارسه العامل/الذات/الراوي تجاه موضوعه جعله يتعلق به أكثر، ويمهّد لارتباط آخر، وهو ارتباط العامل/البطل بموضوعه، **"من الواضح أنك شخص آخر غير ما تزعم، من الخير أن تقول لي الحقيقة"**[٢].

ونصل إلى المرحلة الأخيرة، وهي قصدية العلاقة بين العامل/الذات/الراوي وموضوعه التي تبشر في طليعتها بناحية إيجابية، ثم لا تلبث أن تتحول بالقول السرديّ إلى ناحية سلبية تنتهي بفصم الرابطة بين العامل/الذات/الراوي، وموضوعه العامل/الذات/البطل.

وللتمثيل على مراحل علاقة الذات بالموضوع نقترح الترسيمة الآتية:

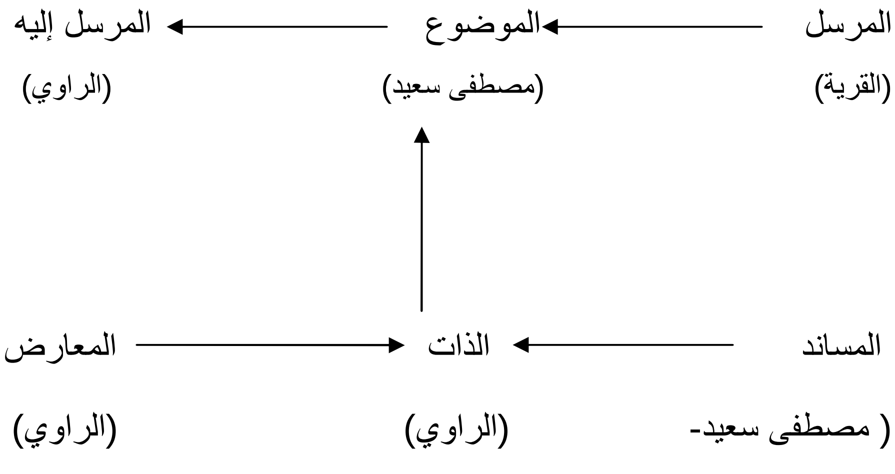


إنّ التحولات الممكنة لإنجاز الفرضية عن طريق الأفعال التحويلية المنجزة من قبل العامل/الذات/الراوي انتهت بالفشل، وبذا ينتهي العامل هنا إلى حالة البدء التي انطلق منها، أمّا توضيح أسباب الفشل تلك فجديرة بأن تعرض علاقة العامل بغيره، وتعيين المساعدين أو المعيقين الذين قد يعطلون مشروعه عن غير قصد. ولذا فبإمكاننا إقامة مقروئية شاملة للترسيمة العاملية التي اقترحها (غريماس)، لنبني على أساسها علاقة العامل/الذات/الراوي بغيره من العوامل، وتحديد موضعتها في البرنامج السرديّ للرواية:

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٩.



غرفة مصطفى سعيد-

أوراق مصطفى سعيد-

الرجل النصراني-

المأمور المتقاعد- الشاب المحاضر في الجامعة- حسنة)

تتميز الترسيمة العاملية بثلاث مزدوجات متباينة من حيث الطبيعة والدور العامليّ الذي تقوم به، وفيما يأتي توضيح لذلك:

- مزدوجة [المرسل – المرسل إليه] :

تبدو القرية الدافع الأساسيّ الذي جعل الراوي يتصل بموضوعه، وفي الوقت نفسه تظهر عاملا أساسيًا في الانفصال عنها مؤقتًا من حيث اعتبارها عاملا جماعيًا يضم مجموعة من الأفراد والقيم التي تجلت نصيًا. وفي هذه الحالة تؤدي القرية وظيفة نحوية مزدوجة، كون الذات الموجهة للرغبة تحتل خانتين متباينتين في الترسيمة: خانة الذات الراغبة، وخانة المرسل إليه، فالقرية على وفق هذا التباين تقدم بطريقتين مختلفتين:

- الطريقة الأولى: عامل جماعيّ مشخّص: ويمثل مجموعة من السكان والأفراد الذين يرتبطون غريزيًا بالراوي برباط الألفة والمودة؛ ومنهم الجد، و"محجوب"، و"بنت مجذوب".
- الطريقة الثانية: عامل جماعيّ مجرّد: ويمثل مجموعة من القيم المهيمنة على القرية، وتتجسّد في الأعراف، والتقاليد. ولعل هذه القيم المهيمنة هي التي جعلت الراوي ينفصل – مؤقتا- عن عالم القرية بعد تلمُسه اختلاف قيم الموضوع الذي يرغب في الاتصال به عن قيم القرية.

وإذا كانت القرية الدافع الأساسيّ الذي أرسل سهم الرغبة إلى الموضوع، فلا بد لنا من عرض بعض المحفزات التي أسهمت في مجموعها بتحقق الاتصال على مستوى الفعل السرديّ

بين الذات وموضوعها، وأهمّ تلك المحفزات توافق الذات مع موضوعها بالمؤهل العلميّ، والثقافة، والمظهر السلوكيّ في التعامل مع أهل القرية، والقدرة على التحدث باللغة الإنكليزية. وتقييم مثل هذه المحفزات يعود بالنفع على المرسل إليه، وهو الراوي أيضًا فهو المستفيد الأول الذي من خلاله تتحقق حكاية "مصطفى سعيد".

- مزدوجة [الذات – الموضوع]:

إنّ تمظهر الممثل "الراوي" على مستوى الذات الراغبة بموضوع يتخذ قيمة ذاتية تنحصر فيه فقط، إذ إنّ الرغبة التي وجّه سهمها العامل/الذات تجاه موضوعه تكمن في معرفة شخصية "مصطفى سعيد"، وطغيان الفضول وحبّ الاستطلاع من قبل الذات. ولا غرو أن ينحصر الموضوع أيضًا بقيمة ذاتية تعود على ممثل واحد، وهو "مصطفى سعيد"، وهذا يؤكد لنا أنّ "الموضوعات ذات القيم الذاتية تتمظهر من خلال ممثلين هم إجمالا وفي الوقت نفسه ذوات وموضوعات"[١]. ولعل الدلالة التي تشحنها الذات الراغبة بالموضوع تجعلها تبدو دلالات مجردة تحمل قيمًا مرتهنة بالموضوع نفسه، وبأثر هذه القيمة على الذات نفسها، وهذا ما يبرهن قيام العامل/الذات بعدّة أدوار عاملية، فهو المرسل إليه كونه المتلقي للقيمة التي يرفدها الموضوع، وهو في الوقت نفسه المعارض الأساسيّ للموضوع المرتبط به، فيغدو التحوّل النهائيّ الذي ذكرناه سابقا تحولا انفصاليًا يقيمه العامل/الذات/الراوي أولا رغبة منه في الانفصال عن موضوعه بعد أن كان متحينًا لمرحلة الاتصال به.

- مزدوجة [المساند – المعارض]:

في هذه المزدوجة تفتقر الذات إلى تحقيق مسعاها وحدها، وتعمل على تهيئة مجموعة من المساندين الذين يتمثلون في مدّ يد المساعدة للذات للوصول إلى موضوعها. وأول هؤلاء المساندين الموضوع نفسه وهو"مصطفى سعيد" الذي يشكل بحكايته الثانية المؤشر الأقوى لتمظهره نصيًا، ولا يقتصر الأمر عليه وحده، بل تشكل مقتنياته من الغرفة وأوراقه عاملا آخر مجردًا يسهم في رفد الذات بعلاقة موجّهة للموضوع، وتفصح عن غوامض الفكرة المراد تجليتها من قبل العامل/الذات/الراوي.

وتنفتح فئة المساندين على مجموعة من الممثلين الذين نعدهم في حقيقة الأمر ممثلين ثانويين يؤدون دورًا معينا في المسار السرديّ، ويختفي دورهم بمجرد اختفاء مسعاهم، وتتجسد

[١] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٠٧.

هذه الفئة بشخصيات كان لها ارتباط بالموضوع المُراد تجسيده، وهي على التوالي: "المأمور المتقاعد"، و"الشاب المحاضر في الجامعة"، و"الرجل الإنكليزي"، إذ تبرز أقوال هذه الشخصيات مجموعة من القيم والسلوكات التي كان يتصف بها الموضوع "مصطفى سعيد"، وتشكل المقتبسات الآتية تجسيدًا لتلك القيم التي أسهمت في تعالق الذات بموضوعها، وتسهيل مهمتها:

- المأمور المتقاعد:**"كان نابغة في كل شيء، لم يوجد شيء يستعصي على ذهنه العجيب، كان المدرسون يكلموننا بلهجة، ويكلمونه هو بلهجة أخرى، خصوصا مدرسو اللغة الإنكليزية كانوا كأنما يلقون الدرس له وحده دون بقية التلاميذ"**[١].

- الشاب المحاضر في الجامعة: **"مصطفى سعيد كان أول سوداني تزوج إنكليزية، بل إنه كان أول سوداني تزوج أوروبية إطلاقا، أظن أنكم لم تسمعوا به، فقد نزح من زمن، تزوج في إنكلترا، وتجنس بالجنسية الإنكليزية"**[٢].

- الرجل الإنكليزي: **"كان كما يبدو واجهة يعرضها أفراد الطبقة الأرستقراطية الذين كانوا في العشرينات، وأوائل الثلاثينات يتظاهرن بالتحرر، ويقال إنه كان صديقا للورد فلان ولورد علان، وكان أيضا من الأثيرين عند اليسار الإنكليزي"**[٣].

تبرز الأقوال السردية السابقة مجموعة من القيم التي ترتبط بالموضوع، وتدور في ثلاثة محاور:

أ-النبوغ والعبقرية التي هي انعكاس صريح لتعليمه في أوروبا، والقاعدة المفهومية التي تأسست عليها عقلية الراوي إزاء موضوعه.

ب-علاقته بالمرأة الأوروبية التي شحنت فيها مسألة الزواج بها بمزيد من علاقات الرغبة والاستشهاد التي ذكرها "مصطفى سعيد" في مذكراته واعترافاته أمام الراوي.

ج-الطبقة الاجتماعية التي يحتلها بالنظر إلى تعليمه الجامعيّ الذي وصل إليه، وارتباطه بأساتذة العلم في أوروبا، فكان حقلا تدور حوله الإشاعات والآراء لتعليل أرستقراطيته ونبوغه وتعاليه على المرأة الأوروبية خصوصًا.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٥- ٥٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٦٢.

ولا ننسى أنّ فئة المساندة تلك كانت غنية بعوامل مشخّصة وأخرى مجرّدة تسهم بمجموعها في سدّ الثغرات التي عجزت فيه الذات- الموضوع عن تحقيق حلمها المنشود في تعرية الكفاية المعرفية للذات الراغبة فيها.

ونلتقي أخيرًا بعامل مساند أخير يتمثل بشخصية "حسنة" زوجة "مصطفى سعيد"، وهذا العامل وإن كان محفزًا على استجلاء غوامض صورة الموضوع أمام العامل/الذات/الراوي، غير أنه في الوقت نفسه أثار ارتباطا واضحًا بينه وبين الذات الراغبة، لتتحول "حسنة" باعتبارها عاملا مشخصًا إلى مادة سردية مرغوبة لدى الراوي بعد انفصام العلاقة بين الذات/الراوي والموضوع "مصطفى سعيد"، ويشكل في الوقت نفسه فعلا تحويليًا يُسهم في فصل علاقة الذات بالموضوع، ومن ثمّ يشكل الراوي في نهاية الأمر معارضًا يحجب اتصاله بالموضوع، وعودته إلى القرية التي أنجبته أول مرة. ويمكننا أن نرسم الخطاطة الآتية التي أسهم فيها العامل المعارض في تحول العلاقة بين الذات والموضوع:

ق س = { عا١ U مو } ⟵ { عا١ ∩ مو }

⟵ ف.ت { (عام ⟵ عا١ ∩ مو) ⟵ (عا١ ⟵ مو (عام) } ⟵ ف.ت {عا١ U مو ⟵ عا١ ∩ مو (عام) }

ولتوضيح الرموز نقول:

- ق س: قول سرديّ.
- عا١: العامل/الذات/الراوي.
- U مو: منفصل عن موضوعه "مصطفى سعيد".
- عا١ ∩ مو: العامل/الذات/الراوي اتصل بالموضوع "مصطفى سعيد".
- ف.ت: فعل تحويلي[1].
- عا م: عامل مساعد، وهي هنا "حسنة" زوجة "مصطفى سعيد".

نخلص من ذلك أنّ العامل المساعد المتمثل بـ"حسنة" يشهد وضعه السرديّ باعتباره محفزًا للعامل/الذات/الراوي، لارتباطه بموضوع "مصطفى سعيد"، وقد بدا ذلك واضحًا في لقاء الراوي بـ"حسنة"، وسؤاله عن زوجها، فكان هذا الفعل مرحلة تحيينية من قبل الراوي لتحقيق غايته في الاتصال بموضوع، ثم لا يلبث أن يتبدل دور العامل المساعد إلى موضوع متحقق لدى

---

[1] وهو ما سماه غريماس " ملفوظ الفعل" الذي تقوم به ذات منجزة للتحويل.

الذات/الراوي، فيتحول العامل/الذات/الراوي إلى معارض لموضوعه الأول الذي انفصل عنه في نهاية الأمر يحاول بمسعاه الجديد الارتباط بالعامل المساعد كموضوع جديد قابل للتحقق. غير أنّ الفعل الوظيفيّ للعامل المساعد الممثل بالانتحار يفسد البرنامج السرديّ الذي ارتآه الراوي، وبالتالي ينتهي مساره السردي بإعلان الفشل والعودة إلى مسقط رأسه الممثل بالقرية.

ب) المسار السردي الثاني لـ[العامل/الذات/البطل]:

إنّ تمظهر العامل/الذات/البطل في صلب الحكاية الثانية التي يرويها يجعله يحدد لنفسه على مستوى البناء التمثيليّ وظيفتين: فهو سارد يتولى مهمة إخبار قصته للذات "الراوي"، وهو ممثل يتولى مهمة القيام بالفعل الوظيفيّ، لذلك فإنّ البرنامج السرديّ الذي يكشفه العامل/البطل يتخذ لنفسه صفة الشمولية على عكس المسار السرديّ الأول الذي يؤطر لنفسه مهمّة التعريف بهذا البطل من قبل العامل/الذات/الراوي.

وتحديد البنية العاملية للعامل/البطل يفترض تجميع الممثلين، ومن ثمّ تجريدهم من صفاتهم الذاتية، وتحويلهم إلى مواقع تركيبية قائمة على سلسلة من التقابلات، وبمعنى آخر ستقوم الدراسة برسم هذه البنية على تكثيف الوظائف (الأفعال) التي تقوم بها العوامل في مفهوم شامل عامّ يحدد المسار السرديّ لفعل الشخصية، ولتحقيق هذه الخطوة لا بد لنا من إتمام عملية التقليص على مستوى البناء التركيبيّ، والتقليص يعني " التخلص من كل العناصر التي لا يشكل حذفها أي إخلال بالقصة، والاحتفاظ بالعناصر التي تشكل القوائم الرئيسية للهيكل الروائيّ"[١].

ويمكن القول بأنّ تحديد الترسيمة العاملية لرحلة العامل/البطل جاء مؤطرًا بحدّين ينظمانه ويؤولان إليه: الحدّ الأول معطى سلفًا في حكاية "مصطفى سعيد"، ويتمثل في مجتمعي الخرطوم والقاهرة المولدين لمسيرته المقصودة، والحدّ الثاني مندمج بحكاية الراوي، ويتمثل في عودته القسرية إلى القرية السودانية، وكانت حياته في القرية وعلاقاته بأهل القرية ما هي إلا انعكاس واضح لحياته في لندن الموضوع الأساسيّ الذي رغب به العامل/البطل، وجعله البؤرة المركزية لسرده.

يطرح البرنامج السرديّ لمسار العامل/الذات/البطل مكوّنه الأول في تحديد حالة الاتصال بموضوعه، وهو الذهاب إلى لندن، ومن ثمّ الحديث عن حياته فيها، وهذا الاتصال الوضعيّ

---

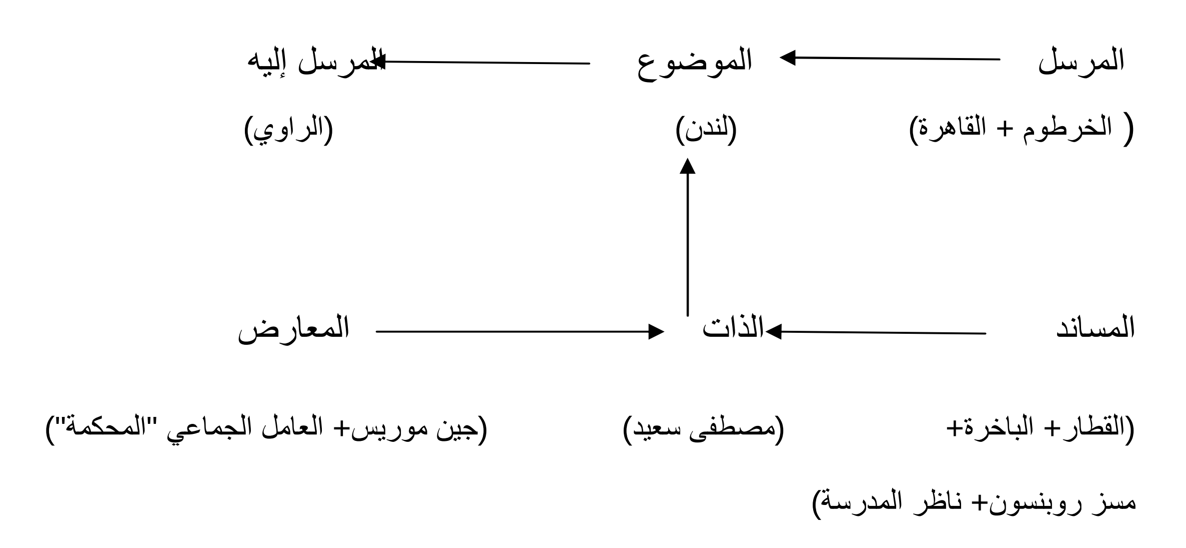
[١] بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ١٧٥.

يستدعي انفصالا على مستوى خطاب الرواية من جهة المكان الأموميّ الانتقاليّ الذي خرج منها البطل، فيشكل هذا الطرح الجزئيّ للمكان الأصل اتصالا على مستوى التركيب السرديّ ينظمه البطل على وفق رغبته الشديدة في الاندغام بحياته الجديدة في أوروبا:

عا ٢ ⟵ موضوع

وإذا عمّمنا القول سنلحظ أن الطبيعتين الفصلية والوصلية التي مُني بهما البطل إزاء موضوعه تتجاوزان طابع المحلية الذاتية التي شهدناها في مسار الراوي/الذات لتوسعا من آفاقها، وتنحوا منحى العالمية في علاقة الشرق والغرب، وهذا ما يجعلنا نؤكد أنّ فعل الارتباط بالموضوع الجديد يعقبه اندحار على مستوى الفئة المضادة لها، وهذا التباين بين طبيعتي الفصل والوصل يعطي لمسعى العامل/الذات طابعًا أيديولوجيًا يكشف عن الرؤية الثقافية في فكر البطل، كما يحدد القيمة السوسيو ثقافية للمجتمع الجديد في مواجهته بفكر البطل ورؤاه.

ويُتيح تحديد الموضوع (لندن) الذي أقامه البطل "مصطفى سعيد" الكشف عن الترسيمة العاملية الآتية:



تتحدد طبيعة هذا المسار بنمط التحقق الخاصّ لبنية الاتصال المطروحة، وهي حالة ممكنة؛ لأنها تستند إلى الماضي في حكاية البطل، لذلك لا بدّ من ملء النقطة الاستدلالية للفعل السرديّ بمراحل القانون السرديّ العامّ الذي تسير على وفقه الشخصية للاتصال بموضوعها، ومن ثمّ تحقيق غايتها منه؛ فالفرضية تتمثل في الاتصال بلندن وتصوير الحياة فيها، والتحيين يتمثل في إثراء الشخصية/البطل بمواصفات النبوغ والتفوق الأكاديميّ، ويبقى الفعل الوظيفيّ الذي يكشف

عن فكرة السفر إلى القاهرة طريقا للعبور، وأخيرًا يبدو المقصد الذي يجسد حالة إيجابية في اتصال الذات بموضوعها ونجاحها المؤقت في مسعاها.

- مزدوجة [المرسل – المرسل إليه]:

تحدث الخرطوم ومثيلتها القاهرة رغبة لدى الذات/البطل في فكره القائم على موضوع السفر إلى لندن، وتشكل كلّ من الخرطوم والقاهرة أيضًا فضاءين يمثلان القيمة التي ترتبط بالموضوع، وهي قيمة تنحو منحى تأصيل العلم والنبوغ في ذهن البطل، وفي الوقت نفسه تستثير عواطفه باتصاله بالمرأة في القاهرة التي هي الحافز المهمّ لارتباطه بنساء أوروبا لاحقًا، **"شعرت وأنا الصبي ابن الاثني عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي"**[1]. وإذا كان فضاء كل من المدينتين يحدّد الشعلة التي تنطلق منها رحلة البطل، فإنّ توظيف عامل المرسل إليه المتجسّد بالراوي يشكل تأطيرًا خارجيًا لحكاية البطل التي ينتهي إليه الراوي ويصطدم به، ومن هذه الخانة يحدث الاندماج الوظيفيّ بين قصة البطل التي ما إن تنتهي حتى تستمرّ قصة الراوي في عالمه المحيط به. وهذا التبادل العامليّ لوظيفة العامل/الذات/الراوي بين كونه ذاتًا راغبة في مساره السرديّ، ومن ثمّ تحوله إلى مرسل إليه في المسار السرديّ الثاني إنما يؤكد أنّ " الوضعية الإبدالية للمرسل بالنسبة للمرسل إليه تتميز بالعلاقة الاشتمالية، بينما علاقة المرسل بالمرسل إليه تتميز بالعلاقة الاندراجية"[2]. وهذا يعني أنّ إدخال زوج المرسل/المرسل إليه في النموذج العامليّ يجد تبريره بالنسبة إلى الموضوع بالفعل، ففضاء كل من المدينتين باعتباره مرسلا في ذات العامل/البطل يأخذ طابعًا خصوصيًا يجعله يندرج في طبيعة الموضوع الذي تجسده الذات، بينما يشكل عامل المرسل إليه مجالا أرحب وأوسع في مقدرته على اشتمال الفضاءين في المسار السرديّ الثاني، وجعله مندرجًا في إطار حكايته الأولى، الأمر الذي يقودنا إلى القول بأنّ الطابع الذي يمثله المرسل في موضوع "مصطفى سعيد" ينحو منحى الخصوصية والاندماج، بينما يشكل عامل المرسل إليه طابع الشمولية والتعميم.

- مزدوجة [الذات – الموضوع]:

ثمّة ذات واحدة تسعى وراء توجيه سهم الرغبة نحو الموضوع، مما يؤكد وحدتها وتفردّها في الانصهار في بوتقة الموضوع الفرضيّ الذي يبدو من حيث التجلي النحويّ، ومن حيث القيمة فضاءً يحمل فكرة مجردة، بالإضافة إلى كونه عاملا مشخصًا باحتوائه على مجموعة من الممثلين

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٩.

[2] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٠٩.

الذين ارتبط بهم العامل/البطل ارتباطا لازمًا؛ أي إنّ موضوع الذات هنا يحتوي على موضوعات جزئية تمثلها على الصعيد التطبيقيّ المهمّ نساء أوروبا، وهؤلاء بمجموعهن يشكلن الموضوع المركزيّ، لذا تصبح عملية تعرية الماضي لإضاءة الحاضر شاملة جامعة لأنماط تمسّ شخصيات عديدة، وهذه الشخصيات تبدو ممثلة لبعض القيم المتضاربة المحتواة في المخطط السرديّ العامّ، لذا يغدو الحديث هنا حديثا عن القيم التي تحدد هويتها، وتمثيلا لمسعى الذات في ارتباطه بها.

تشكل لندن فضاءً متعاليًا يفرز العديد من المحمولات الدلالية ذات القيم المجردة، وأهمها قيمة اكتشاف المجهول والسيطرة الذاتية على حضارة القويّ، وتأتي شخصية "آن همند" في بداية هذا التوظيف لتعطي انعكاسًا لتلك الرغبة التي تستكن في نفس البطل، **"رأتني فرأت شفقا داكنا كفجر كاذب، كانت عكسي تحن إلى مناخات استوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية، كنت في عينها رمزا لكل هذا الحنين، وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع"**[١]. فيقدم العامل/الذات/البطل إذن في اصطدامه بالعامل الأول المشخّص افتراضًا تبادليًا أساسه طبولوجية الموقع الجغرافيّ، وكان الاندغام الروحيّ والجسديّ بين الطرفين قائمًا على أساس افتقاد كل عامل العنصر الذي يراه في غيره، فيغدو هذا الارتباط الحميميّ مكملا ببداهة التصور العامليّ الذي تنضح به رغبة الذات/البطل.

ويؤكد العامل/الذات/البطل فكرة ارتباطه بموضوعه العامّ، ليدخل في علاقة مع عامل آخر مشخّص، وهو شخصية "شيلا غرينود"، وتصبح كفاءة البطل عاملا أساسيًا في تسارع ارتباطه بتلك الشخصية، **"خادمة في مطعم في سوهو، بسيطة حلوة المبسم، حلوة الحديث، أهلها قرويون من ضواحي هل، أغريتها بالهدايا والكلام المعسول، والنظرة التي ترى الشيء فلا تخطئه"**[٢]. وتتخلق هذه العلاقة بين الطرفين على أساس المؤهّل الوظيفيّ والمكانة العلمية المرموقة التي يتمتع بها العامل/البطل إزاء اتصاله بالآخر الذي يشكل انحدارًا طبقيًا ومعرفيًا في مواجهة الآخر. ويبدو أنّ الانتقاء من قبل العامل/الذات انتقاء مقصود يستهدف إنجاح رغبته في اتصاله بالموضوع الأكبر، وهو لندن بعالمه المتناقض المتعدد القيم والأخلاق. وترتبط صورة لندن الأخرى بصورة "إيزابيلا سيمور" التي استطاع من خلالها البطل أن يلج إلى أعراف البيئة الأوروبية ونظام حياتها الزوجيّ ليدمرها بسلاحه، **"كانت زوجة لجراح ناجح، أما لبنتين وابن، قضت أحد عشر عاما في حياة زوجية سعيدة، تذهب للكنيسة صباح كل أحد بانتظام، وتساهم في جمعيات البر"**[٣].

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٤١.

إنّ الأقوال السردية السابقة تسعى في تحديد موضع العامل على مستوى البرنامج السرديّ، فهو فاعل الفعل الذي يحقق التحول، وهو أيضًا فاعل الحالة الذي يتصل بالموضوع، وينجز هذا البرنامج السرديّ، غير أنّ هذا الإنجاز يُعدّ مؤقتا يعتمد على مقومات سياقية يشحنها الخطاب في استمرارية مقروئية الرواية التي تكشف عن تقلبات عاملية وتحولات ترسم حدودها في مسيرة العامل/البطل.

ج- مزدوجة [المساند – المعارض]:

إنّ العوامل التي وضعناها في خانة المساندة تتراوح بين تصويرها كقيمة مجردة، وبين كونها عوامل مشخّصة تسهم في تسهيل عملية اتصال الذات بالموضوع، والجدير بالذكر أن وضع هذه العوامل يقتصر على مرحلة تسيير رحلة البطل إلى لندن دون التدخل في حياته، أو على الأقل يقتصر على محاولة تحديد القيم التي يتشكل عليها البطل في حياته اللندنية. ويمثل القول السرديّ الذي أعلنه ناظر المدرسة بداية التحفيز لدى العامل لاستكمال تحقيق رغبته في الانفصال عن مدينته ليخوض غمار تجربته الجديدة، **"قال لي ناظر المدرسة وكان إنكليزيا: هذه البلد لا تتسع لذهنك، فسافر اذهب إلى مصر أو لبنان أو إنكلترا، ليس عندنا شيء نعطيك إياه بعد الآن"**[١]. وتعدّ الهوية التي اصطبغ بها العامل المساعد "ناظر المدرسة" في كونه إنكليزيًا مُساعدة في تبلور فكرة الرحيل بالنسبة للبطل إلى لندن بالذات، وهذا المؤشر السرديّ له أهمية في ولادة بعض القيم الفكرية والاجتماعية لدى البطل لتحقيق فكرة انتمائه لعالم غريب عنه ثقافيًا، وبعيد عنه تكنولوجيًا وطبقيًا. وقد نقدم تسويغًا على تبلور هذه الفكرة لدى البطل، في كونها فكرة إيجابية بحدّ ذاتها، إذ إنها أسهمت في تنمية الدافع التعليميّ والارتقاء بمستواه الفكريّ. غير أنّ السلوك الاجتماعيّ والمظهر الحضاريّ قد أثبت عكس ذلك في خوض العامل/البطل تجربته في لندن، ولقيت هذه المواجهة العنيفة حالة انفصام داخليّ من جانب البطل أودت به إلى فقدان صلته بهذا العالم وابتعاده عنه.

وتوظيف القطار عاملا مساندًا يتجلى في دوره المهمّ في تسريع إرسال البطل إلى هدفه المنشود، وهنا تتآزر الأقوال السردية إلى جانب الأفعال الوظيفية التي تقوم بها العوامل المشيأة في بنينة العلاقة بين الذات والموضوع على أوجها، **"ويقف القطار في المحطة بضع دقائق، يخرج الناس مسرعين، ويدخلون مسرعين، ثم يتحرك القطار، لا ضوضاء"**[٢]. ولا شك في أنّ حركية القطار السابق تضفي على الفعل السرديّ طابع التسارع والانتهاء من مهمته دون وجود أدنى

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣١.

عراقيل تقف بمواجهته، وبذا يكون هذا العامل جزءًا من إتمام العملية السردية التي استهدفها البطل في رحلته.

وتبقى خانة المعارضة ثرية من حيث عدد الممثلين الذين يسهمون في القيام بدور عامليّ واحد، وهنا تتجلى القيم التي تنضح بها هذه العوامل على الأقوال السردية، والوظائف التي تقوم بها. والملاحظ أن هذه الفئة المعارضة يبرز دورها بعد وصول البطل إلى مبتغاه في لندن، فتقدّم العمليات السردية إنجازات ومحكيّات تضطلع بدور المناهض لوجود العامل/البطل في فضائه الكائن فيه، ويغدو الهدف الرئيس لهذه الفئة هو الضغط على العامل/الذات للخروج من المدينة مستعملا الأساليب والوسائل اللازمة لإنجاح ذلك.

ويمثل الدور الذي قامت به "جين موريس" جانبًا مهمًا في إحكام سطوة البطل عليها، ليتحول هذا الفعل في نهاية الأمر إلى ضدّه، وإذا تقصينا النظر أكثر سنلحظ أن الزواج الذي ربط العامل/البطل بـ"جين موريس" ما هو إلا ذريعة من جانب "موريس" لإفشال مسعى البطل في اندغامه بروح الفكر الأوروبيّ، وإشعاره بمدى دونيته، وبالمهزلة التي ارتكبتها "جين موريس" بحقه. وهكذا تكون جميع الأفعال التي قامت بها المرأة تسويغًا لرفض الوجود السودانيّ على أرض أوروبا، واستحقارًا مبطنًا لعرقه وانتمائه الطبقيّ: **"وكان يحلو لها أن تغازل كل من هب ودب حين نخرج معا، كانت تغازل غرسونات المطاعم وسواقي الباصات وعابري السبيل، وكان بعضهم يتشجع ويستجيب، ويرد بعضهم بعبارات بذيئة، فأتشاجر مع الناس وأضربها وتضربني في عرض الطريق..."**[١]. وإذا كان لقاء البطل "مصطفى سعيد" بـ"جين موريس" يعدّ محفزا قويًا لانكشاف الغرض الأساسيّ للرواية، فإنه يشكل من جانب آخر عامل دفع سلبيّ يعكس الرفض الصريح لوجود الرجل السودانيّ في أرض غريبة عليه، وهذا ما جعل من "جين موريس" موضوعًا مرغوبًا فيه لدى البطل، وفي الوقت نفسه عاملا مضادًا يلح على فكرة الرفض والاستعلاء.

ويبقى العامل الجماعيّ الممثل بالمحكمة الذي يشكل في حدّ ذاته عاملا معاكسًا يسرّع في مهمة دحر هذا الغريب من فضاء لندن، ويبتني دوره السرديّ بآثار الجريمة التي ارتكبها البطل بحق "جين موريس" وغيرها من الأوروبيات، الأمر الذي يجعل من هذا العامل مثلثا هرميًا تنتهي إليه قمة الرفض واللا انتماء، وتأتي التصريحات من قبل أعضاء المحكمة لتشكل بمجموعها على المستوى السرديّ طعنة موجهة بحق البطل في تعليمه، وتحجّر المشاعر لديه، ويشهد على ذلك قول القاضي له في المحاكمة: **"إنك يا مستر مصطفى سعيد رغم تفوقك العلمي رجل غبي، إن في**

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٤.

تكوينك الروحي بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس: طاقة الحب"[١].
لقد حولت هذه المحاكمة الصورية مجرى حياة البطل تحويلا جذريًا، كما أسهمت في تفجير بنى عاملية تتخلق بمجرد خروج "مصطفى سعيد" من لندن، وعودته إلى السودان في قرية غريبة عليه، وهنا تنقطع علاقة الذات بالموضوع، ويتغير سهم الرغبة لدى الذات نحو هذه القرية التي شكلت بعواملها المشخّصة نقطة ولادة جديدة تحاول أن تعوّض ما فاته في لندن، ويغدو زواج "مصطفى سعيد" من "حسنة" الموضوع المركزيّ الذي حدّد علاقة البطل بالراوي فيما بعدُ، والجانب الأوحد الذي تقاطع معه بعد وفاة "مصطفى سعيد". وبذلك ينتهي المسار السردي الثانيّ للعامل/البطل ليدخل في وحدة اندماجية جديدة مع مسار الراوي السرديّ.

(٣-١-٣) التأهيل

يرتبط مفهوم التأهيل على مستوى التركيب بالبرنامج السرديّ[٢]، وبفعل العامل/الذات وتحوله من حالة إلى حالة، وعلاقته بالعوامل الأخرى، وعلى وفق ذلك، فإنّ التأهيل يسبق مرحلة أخرى هي الإنجاز وتحقق الفعل. وإذا قسنا على مرحلتي التأهيل والإنجاز في اتصال كل منهما بالعامل/الذات سنجد أنّ التأهيل يرتبط بما يمكن تسميته بـ" كينونة الفعل"؛ أي الإمكانات التي يجب أن تتوفر في العامل/الذات للقيام بالفعل، وهو يختلف عن مرحلة الإنجاز الذي يرتبط بما يمكن تسميته بـ" فعل الكينونة"؛ أي الفعل المتحقق ويؤدي إلى حالة يكون فيها العامل متصلا بالموضوع أو منفصلا عنه. فيصبح التأهيل حسب هذا الطرح الثنائيّ " مكونًا من مكونات البرنامج السرديّ قبل الإنجاز، فالعامل/الذات قبل الفعل والإنجاز يكون مطالبًا بالتوفر على التأهيل الذي تحدده مجموعة من القيم الجهية"[٣].

وانطلاقا مما سبق، نستطيع تنظيم مركبي التأهيل والإنجاز إلى الجهات التي تنبثق عن كل منهما حتى نكون على بينة من بناء نسقية رابطة بينهما، فيمكن التمييز على المستوى العموديّ بين نوعين من الجهات: جهة الإمكان: وتتفرع إلى مؤشرين: واجب الفعل، وإرادة الفعل، وجهة التحقيق بالقوة، وتتفرع إلى مؤشرين: قدرة الفعل، ومعرفة الفعل، ويتفرع هذان التقسيمان للجهات

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٨.

[٢] تعدّ البرامج السردية نتيجة تضام وحدات سردية تشكل بمجموعها جملة من الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحول رئيسيّ، مما يعني أنّ كل كل برنامج سرديّ يشتمل على كثير من التحولات المتمفصلة والمتدرجة في البنية السردية على وفق تسلسل منطقيّ. ينظر: قادة، عقاق، **الأنموذج العاملي: مقولاته وأنماط اشتغاله**، ص ١٠٣.

[٣] نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ص ٢٤١.

ضمن مركب التأهيل الذي ينماز بدوره عن مركب الإنجاز، وهو يرصد حالة الفعل المنجز، أي ما يقابل " فعل- الكينونة"، الذي يمكن أن نمثل عليه في الجدول الآتي:

التــأهيــل " كينونــة – الفعــل"		الإنجـــاز
جهة الإمكــان	جهة التحقيق بالقــوة	جهة الفعـل المنجـز
– واجب الفعل[١] – إرادة الفعل	– قدرة الفعل – معرفة الفعل	" فعــل – الكينونــة"

إنّ تحديد مكونات البرنامج السرديّ الذي يرصده التأهيل، إنما ينبع من ارتباطه بالعامل/الذات/البطل "مصطفى سعيد" كونه يرغب في الاتصال بموضوع يتضمن قيمة، وهذا يتنافر مع مسعى العامل/الذات/الراوي الذي اقتصرت رتبته على اتجاه السهم نحو كشف ستر الشخصية- الموضوع، فغلب على موضوعه طابع الكشف لسلوك خفيّ، وهذا التوظيف لمسعى العامل/الذات/الراوي ما هو إلا أثر من حكاية العامل/البطل وبناء عليه.

من هنا سيتم تحديد الانطلاقة بمحاولة الكشف عن القيمة التي يرتبط بها موضوع الرغبة في رحلة العامل/الذات/البطل، وهي قيمة تتخذ طابعًا معرفيًا "ابستمولوجيًا" لديه، وبمعنى آخر يعدّ طلب العلم وتحصيل المعرفة العلمية قيمة مُهمة لدى موضوع العامل/البطل، إذ لا يخفى ما للقيم من أهمية في كونها "تحتل مجموعة من محددات الفعل، فهي جملة الخصائص التي يجب أن تتوافر قبل الإنجاز"[٢]. وتتكشف هذه القيمة القارّة في ذهن العامل/البطل في الإمكانيات الأولى التي يمتلكها العامل والمتمثلة بـ"إرادة الفعل"، وهي حالة الكينونة التي تسبق مرحلة إنجازه الفعل، ويتضح ذلك في الأقوال السردية الآتية:

- **"وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ، والاستيعاب والفهم، أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني..."[٣]**
- **" ..وفي المدرسة الوسطى اكتشفت ألغازا أخرى، منها اللغة الإنكليزية، فمضى عقلي يعض ويقطع كأسنان محراث..."[٤]**

---

[١] تجدر الإشارة إلى أنّ (غريماس) لم يدخل "واجب الفعل" مفهومًا إجرائيًا متحققا في التأهيل، وإنما أشار إليه عرضًا في أثناء تحديده كيفيات الفعل الثلاث: الإرادة – القدرة – المعرفة، مقيمًا مقارنة بينه وبين الإرادة، فإذا كانت ذات فعل الإرادة تتقاطع في مستوى الممثلين مع ذات العمل المقصود إنجازه، فإننا نحصل على الإرادة، وإذا كان ذات فعل الإرادة مختلفة عن ذات العمل المقصود إنجازه، فإننا نحصل على الواجب. ينظر: كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٢٢.

[٢] نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ٢٤٣.

[٣] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٦.

- **" ورائي قصة نجاح في المدرسة، كل سلاحي هذه المدية الحادة في جمجمتي، وفي صدري إحساس بارد جامد"**[١]

تُحيل هذه الأقوال على مجموعة من التصورات التي ترتبط بفعل الإدراك، وأهمها النبوغ العقليّ والفهم السريع، بالإضافة إلى عامل وجدانيّ نفسيّ هو جمود الإحساس مقابل حيوية الذهن المتقد، ولعل هذا ما يسوغ وقوف العامل "مصطفى سعيد" موقف المناهض للاستعمار، لا من حيث حبّ التضحية، وإنما بدافع نفسيّ منبعه الموهبة التي يتمتع بها "مصطفى سعيد"، وهذه الموهبة لا تتحدد بدافع أخلاقيّ، ولا بمسببات وارتباطات، فهي أشبه بما يسميه (إليوت) "المعادل الموضوعيّ"، ويفسر ذلك قوله:" إن عُقَد الاستعمار لا يستوعبها غير عقل شخص موهوب مثل "مصطفى سعيد"، وإن ردّ الفعل الطبيعيّ للاستعمار عند العقل الموهوب يكون غالبًا رفضًا لا تقبل الموهبة مساومة عليه"[٢].

وتسهم هذه التصورات بمجموعها في اتصال العامل بموضوعه، ثم يجري حسب الاقتضاءات المنطقية للتركيب العامليّ القيام بفعل الإنجاز الذي تسبقه القدرة على ممارسة هذا الإدراك بممارسة فعلية تتجسد بفعل السفر، ومن ثم الحصول على الشهادة العلمية العليا في الاقتصاد، وبتحقق هذا التصور لدى العامل/الذات ينتقل الفعل المحوّل من حالة الفقد إلى حالة امتلاك موضوع القيمة.

غير أنّ جهة التحقيق التي تقوم بها الذات المنجزة، تشوبها بعض الانزلاقات التي تُحيد العامل/الذات عن ممارسة موضوعه على أكمل وجه، ويتمثل ذلك بتدخل عامليّ جديد لم يكن في الحسبان، ولم يجد له مجال في تفكير العامل ومخططاته، وهو علاقته بالمرأة، فهذا الاحتكاك القسريّ الذي تعرض له جعله يحول قيمة الإرادة إلى واجب الفعل؛ بمعنى أنّ الرغبة التي كانت متحققة في فعل الذات تحولت هنا وبتدخل هذا العامل الجديد إلى تغيير قسريّ في منحى تفكيره، وهذا الاحتكاك بالمرأة جعله يتحول عن مساره وقصديته في إنجاز الفعل إلى رغبة جديدة في الانتقام من الغرب بوسائله الخاصة. ولنا في ذلك أن نشهد خير مثال على هذا التحول في علاقة البطل بـ"جين موريس" فكان لقاؤه بها إرهاصًا لخطوة الزواج التي جاءت بطلب صريح منها، وتحققت بفعل استجابة لدى العامل لتسجل بذلك قيمة أخرى موجّهة، وهي القدرة على إنجاز هذا

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٠.

[٢] شاهين، محمد (١٩٩٦)، **الأدب والأسطورة**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١١٥.

المدرك القيميّ: **"وذات يوم قالت لي: أنت ثور همجي لا يكل من الطراد، إنني تعبت من مطاردتك لي، ومن جريي أمامك، تزوجني، وتزوجتها"**[١].

يسجّل هذا الفعل المحقق نقطة تحوّل مهمّة في مسار العامل/البطل؛ إذ إنه أفرز علاقة جديدة تنحو منحى المواجهة بين العامل/الذات/البطل، والعامل الجماعيّ الممثل بالمحكمة، وذلك بفعل إنجاز عملية القتل التي قام بها العامل التي سبقتها حالة الرغبة النفسية التي أدلت بدلوها في تسيير مهمة البطل وإنجازها. وهنا لا بد من القول إنّ تدخّل العامل الجماعيّ في مسار العامل/البطل تدخل مقصود، إذ إنّ الهدف منه هو إفشال العملية التي قام بها، والمعتمدة أساسًا على استقراره في تلك البقعة الجغرافية، وهذا التدخل يرفد النصّ بمحمولات دلالية شتى تتشكل على وفق قيم ترتبط بهذا العامل الجماعيّ، وتتخلق حسب ذلك بنية جدلية بين العامل/الذات والآخر المعاكس، قِوامها رفض كينونة الفعل لدى العامل مقابل تقرير فعل الكينونة القسريّ لدى العامل الجماعيّ، ولنا أن نمثل على هذه التحولات لدى الفئتين بالترسيمة الآتية:

العامل- البطل = إرادة الفعل ← معرفة الفعل ← القدرة على الفعل ← الإنجاز

واجب الفعل ← عا جماعي ← {عا١U مو}

الإنجاز

إفشال العملية السردية للعامل/الذات

يتضح مما سبق أنّ فعل الإنجاز الأول المتحقق من جهة العامل/البطل يأخذ مجراه الطبيعيّ نتيجة ارتباط العامل بموضوعه، غير أنّ فعل الإنجاز الثاني المتحقق من قبل العامل الجماعيّ يأخذ طبيعة مغايرة عن سابقه بفضل التطور الذي أحدثه التركيب السرديّ في العلاقة الطارئة بالمرأة من وجهة العامل/البطل، فجاء إنجاز العامل الجماعيّ محققا بالقوة، وهو إنجاز كما رأينا سلبيّ يعود بالضرر على العامل/البطل، الأمر الذي أفقده ممكنات الاختيار أمام هذه القوة الفاعلة في المجتمع. وبدهيّ أنّ هذه العلاقة العدائية بين العاملين تفصح عن مقومات سياقية تمنح لدلالة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بُعدًا يخصّ النظرة إلى العامل/الذات باعتباره الشرقيّ المثقف من قبل العامل الجماعيّ المحكمة، باعتبارها صورة للسلطة وللمحمولات الثقافية والاجتماعية التي يفرزها المجتمع الأوروبيّ.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٧.

(٣-٢) نص " عرس الزيــن"

(٣-٢-١) المقطوعات العميقـة

تهدف هذه الجزئية من الدراسة إلى توضيح مدى قدرة العنوان - باعتباره استهلالا مفتاحيًا للموضوع- على استيعاب عدد كبير من الأدوار العاملية التي تتطلب حصرًا تجزيئيًا غاية في الدقة، وفي إطار ذلك ستتوجه القراءة لهذا النصّ نحو تقسيم البنية الدلالية التي تتضمنها الرواية إلى مقطوعات هي بمثابة وحدات سردية تنفرد بدور أو أدوار عاملية محددة، وهذه الوحدات ترتبط بمجموعها بالبنية الكبرى، وتعود إليها.

نستطيع القول: إنّ الرواية تنفتح على بنية أولية كبرى تظهر في ثنائيــة:

الغيــاب / الحضــور

القائمة على التوازي الحضوريّ لشخصية البطل "الزين" بإزاء الغياب النصيّ لشخصية "نعمة" اللذين يشكلان بمجموعهما القاعدة الأساسية التي قامت عليها الرواية. وسعيًا نحو توضيح هذه الثنائية يمكن القول إنّ التمظهر النصيّ للعامل/البطل "الزين" يفترض عبر حيثيات القراءة غيابًا نصيا لشخصية "نعمة"، وبما أنّ الرواية قائمة على تمظهر العاملين معًا، فإنّ تناوب عمليتي الغياب والحضور لكليهما أفرز في خانة الذات/ البطل حضورًا شاملا ظهر في مشهد العرس الذي جمع – ضمنيًا- هذين العاملين في نسقيته.

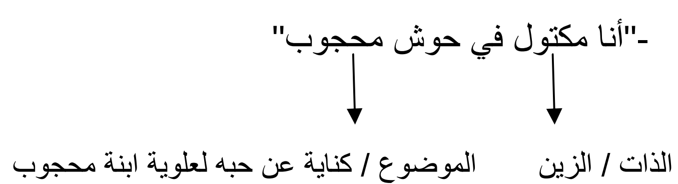
وتتميز هذه الثنائية أيضًا بأنّ الحضور النصيّ للعامل/البطل يفترض بالضرورة غياب العامل الآخر الذي يُخبر عنه ضمنيًا إما بحضور العامل الأول، أو بأدوار عاملية مجردة، وهكذا فإنّ غيابه على مستوى التركيب السرديّ غياب مؤقت؛ لأن له انعكاسات وآثارًا تتجلى في ما تقوم به العوامل الأخرى من وظائف تعود إليه، وترتبط به. وبالمثل فإنّ حضور العامل الثاني يعني غياب الأول الذي يشار إليه بوحدات سردية وأدوار أخرى تضمن له الاستمرارية في الملفوظ النصيّ للرواية. وبين الحضور والغياب تتجسد مجموعة من العوامل هي بمثابة مقطوعات عميقة تندرج في إطار البنية الأولى، وتتعالق بها، وهي متوزعة على الشكل الآتي:

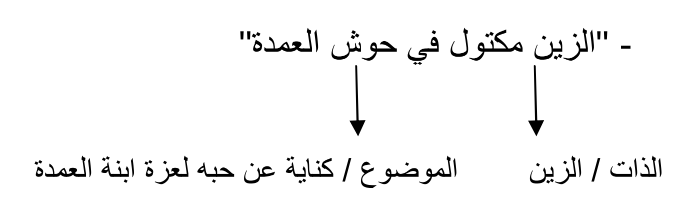
الجدول رقم (٦): المقطوعات العميقة في نصّ "عرس الزين"

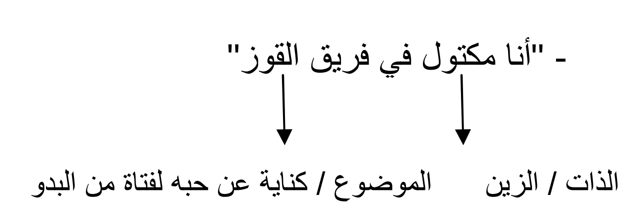
المقطوعـة	الغياب النصـي	مؤشـر الغيـاب	تقنيـة التوظيـف
حب الزين للنساء	نعمــة	هناك في الحي فتاة	الســرد
التوفيق بين الزين وسيف الدين	نعمــة	باكر تعرس أحسن بت في البلد دي	الحوار الخارجـي
رغبة الناظر في الزواج من نعمة	الزيــن	وحين يخطر الزين على بال نعمة....	المونولوج الداخلي
علاقة الزين بإمام المسجد	نعمــة	-	-

يشير الجدول السابق إلى اغتناء المقطوعات العميقة بجمل سردية تُظهر رتبة الممثل-البطل "الزين" في إطار الحكاية التي تكتنفه في مقابل تقلص الحضور النصيّ لشخصية "نعمة" على مستوى الأفعال، وهذا يعني أنّ السمة التي غلبت على البطل هي سمة الظهور على وفق محكيّ الأفعال التي يقوم بها، وبمدى علاقته بالآخرين، وهذه الأفعال هي بمثابة تطورات ثانوية عن البنية الأساسية للنصّ الروائيّ إذ لا نجد لها مكانًا داخل البنية البسيطة، فتشكل طبقة بنائية تابعة، " فالسرد باعتباره كلا يتطلب إذن بنية تراتبية للمحتوى"[1].

تُظهر هذه الجمل السردية بعض الصيغ النحوية ذات الوظيفة الدلالية في قدرتها على تشكيل الذات، وارتباطها بالموضوع الذي ترغب فيه، فمقطوعة (حب الزين للنساء) تبدو في الأقوال السردية الآتية:







هذه المتواليات السردية في إثارتها مشاعر الألفة والمحبة بين "الزين" وهؤلاء النسوة إنما تشكل في الوقت نفسه إرهاصًا دائمًا لحضور شخصية "نعمة" في فضاء النص الروائيّ، وهو حضور أعلن عنه السارد بضمير الغائب، إذ عدّه بمثابة مؤشر على الغياب النصيّ لها، وفي الوقت نفسه الارتباط الخفيّ الذي يربطه بموضوع الرواية ممثلا بشخصية "الزين".

وأما المقطوعة الثانية فتتكون من موضوع التوفيق بين "الزين" و"سيف الدين"، وأساس التوفيق هنا هو شخصية "الحنين"، مما يعني تفوق الموضوع على مستوى الحضور لصالح "الزين" الذي

[1] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٥٦.

كان سببًا أيضًا في ظهور "سيف الدين"، وتوصيف بيّن لأفعاله على مستوى الأحداث، وهذا الظهور النصيّ يعقبه غياب للعامل "نعمة" الذي جاءت الإشارة إليه عرضًا في قول الحنين له:

"الزين مو بهيم، الزين مبروك، باكر يعرس أحسن بت في البلد"[1].

وتجيء المقطوعة الثالثة لتشكل تحولا على مستوى الحضور لصالح "نعمة" التي ظهرت موضوعًا مرغوبًا فيه من قبل الذات/ الناظر، وفائدة هذا المقطع تنبع من كونه يبرهن على أحقية ارتباط "نعمة" بالبطل "الزين"، كما أنه يسهم في شحن الملفوظ النصيّ بجمل حوارية خارجية وداخلية لتلك الشخصية، لتستحضر فيها شخصية "الزين" الغائبة عنها نصيًا.

وتبقى المقطوعة الأخيرة التي يبدو فيها تدخل أدوار عاملية إلى جانب دور "الزين" في تحديد علاقته بإمام المسجد، وهذه المقطوعة لا تشكل حدثا رئيسًا يفيد البنية الأولية لرواية "عرس الزين"، وإنما جاء توظيفها لتحديد الجانب الدينيّ والأخلاقيّ، والإفصاح عن أعراف القرية وتقاليدها في تعاملها مع رجل الدين.

وبعدُ، فقد افترضنا هذه المقاطع العميقة لإبراز مدى تشابك الأدوار العاملية في مستواها الدلاليّ، ولإتاحة الفرصة نحو تحليل هذه النماذج الاستهلالية على مستوى التركيب السرديّ، بكيفية تمظهرها في الترسيمة العاملية، مع تأكيدنا أن أيّ قلب لدور عامليّ في البنية الخطابية قد يولد انفجارًا واضحًا على مستوى البرنامج السرديّ يجب التحكم في نسقه، وفي علاقاته الوظيفية، لنضمن سيرورته الحكائية.

(٣-٢-٢) المثلثات العاملية

يستدعي تأسيس البنية الدلالية الأولية المتمثلة في ثنائية الحضور/الغياب تحقيقا لها على مستوى التركيب السرديّ، وذلك بتشييد البنيات الخطابية التي تقدّم بدورها صورًا لهذه الثنائية. وبدهيّ أنّ اشتغال الصور في النصّ " لا يمكن أن يُحلل ويُفهم إلا بالنظر إلى العلاقة التي تربط الصعيد السرديّ بالصعيد الخطابيّ، حيث إنّ الأول يكرّس الثاني ويدعمه"[2]، وهذا يقودنا إلى القول بأنّ تحديد محور الرغبة في الترسيمة العاملية ينهض على ارتباط الذات بالموضوع الذي يسهم من جانبه في توليد مجموعة من الأدوار العاملية لبناء النماذج السردية الأخرى القائمة عليها.

ولئن كان عنوان الرواية المؤشر الأبرز في تحديد موضوع الخطاب، فإن شخصية "الزين" باعتبارها عاملا /ذاتًا فاعلة تتأسس على كونها موضوعًا مرغوبًا فيه، وإذا كانت شخصية "نعمة"

---

[1] عرس الزين، ص ٤٩.

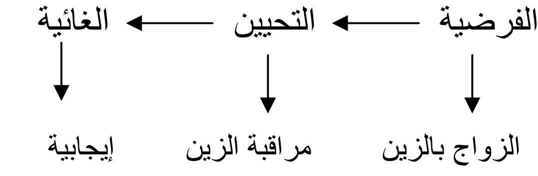
[2] بن مالك، رشيد، **السيميائيات السردية**، ط١، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ٢٠٠٦، ص ٩٧.

باعتبارها عاملا/ ذاتًا أيضًا تتأسّس على كونها مرتبطة بهذا الموضوع ارتباطا لازمًا، فإنه يعني تولد المحور الأول القائم على رغبة الذات "نعمة" في الاتصال بموضوع "الزواج من الزين" من خلال الترسيمة الآتية:

ذات ←—— موضوع

عا٢ (ن) U مو ←—— عا٢ (ن) ∩ مو

يُلحظ أنّ الذات/نعمة لا تشتغل على أساس كونها العامل الرئيس في الرواية، وإنما يتحدد دورها الذي تقوم به من خلال اعتبارها الفاعل الأساسيّ لتشكيل الخطاب السرديّ، وهو القاعدة التي انطلقت منه الأدوار العاملية الأخرى. وتأسيسًا على أيّ برنامج سرديّ موظف في التحليل، فإن ارتباط الذات بموضوعها يلزم إنجاز المراحل الثلاثة التي يقوم عليها البرنامج التي تتجلى في:



وما يهمّنا هو النتيجة التي آلت إليها الفرضية، وتقضي بتحقيق الاتصال بين "نعمة" و"الزين" من خلال فعل الزواج في آخر الرواية. وقد جاء هذا الارتباط متحققا بشكل فجائيّ على مستوى السرد، إذ إنّ العلاقة الفصلية بين الذات والموضوع تحولت وبوظيفة الذات نفسها إلى علاقة وصلية لقيت قبولا عند العامل/البطل نفسه، فالقول السرديّ الذي نقله "الزين" على لسان "نعمة": **"جاتني الصباح بدري في بيتنا، وقالت لي قدام أمي: يوم الخميس يعقدوا لك عليّ، أنا وأنت نبقى راجل ومره، نسكن سوا، ونعيش سوا"**[١] يشكل تحولا وظيفيًا على مستوى الرغبة، وهو تحول يشوبه نوع من الغرابة، فالخبر الذي أفصحت عنه الأنثى في مجتمع قرويّ محافظ يشكل كسرًا موضعيًا على مستوى التقاليد والأعراف، ويحدث في الوقت نفسه قبولا لدى شخصية "الزين" التي تفارق شخصية "نعمة" في مواصفاتها وأفعالها.

ولا شك في أنّ تحقيق الذات موضوعها الفرضيّ يجعلها فاقدة وظيفتها العاملية، غير أنّ الرواية لجأت إلى البناء التدريجيّ للوقائع والأحداث، بحيث لم تتحقق الرغبة إلا ببلوغ الصياغة النهائية للأدوار العاملية، وقبل مرحلة التحقيق تبرز مجموعة من المثلثات العاملية التي تتشعب من طرف الذات تارة، ومن طرف الموضوع تارة أخرى، لتلقي الضوء على كل من العاملين: الذات/ "نعمة"، والموضوع/ "الزين"، وهذا ما جعل الرواية تقوم على لعبة الوظائف الاستبدالية للعوامل

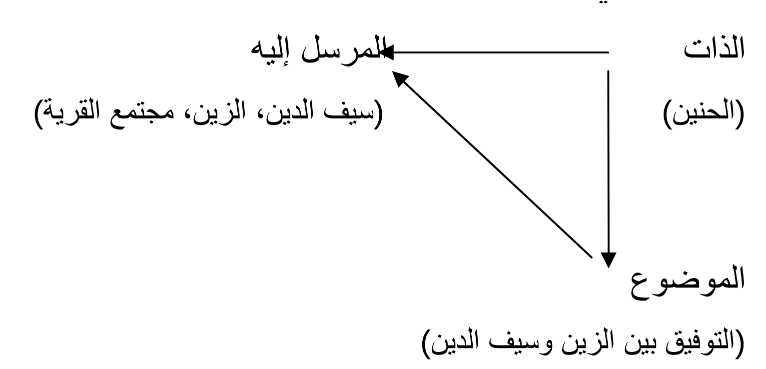
---
[١] عرس الزين، ص ٨٨.

الأخرى، واندغامها في إطار هذه الفئة. وتوظيفنا لتلك المثلثات العاملية ينشأ من أحادية العلاقة وفرديتها بين الذات والموضوع الذي ترغب به، الأمر الذي يقلص من ظهور مساعدين يقدّمون المساعدة في أثناء المرحلة الإنجازية، أو ظهور معارضين يحاولون إفشال مسعى الذات في تحقيق موضوعها.

وتأسيسًا على ذلك، سيتمّ إبراز أهم الشخصيات باعتبارها رتبة للممثلين في سعيهم نحو التمظهر على مستوى البنيات الخطابية في ما يأتي:

أ- شخصية الحنين

ظهرت شخصية "الحنين" في صيغتي السرد، والحوار، وتراوح حضورها بين كونها ملفوظ حالة يستشرف الإمكانات التأهيلية التي يمتلكها، وكونها ملفوظ فعل ينجز وظيفة معينة على مستوى التركيب السرديّ، كما أنها شخصية توفيقية لها طابع آنيّ، إذ إنها تنجز فعلا توفيقيًا يرمي إلى الإصلاح بين "الزين" و"سيف الدين"، إذ امتاز هذا الفعل بسرعة تحققه وتجليه المباشر على أرضية النصّ الروائيّ، الأمر الذي ضيّق من فرصة وجود مساعدين أو مضادين لعمل هذه الشخصية في الحكاية، ويمكن أن نمثل على الوظيفة العاملية للحنين في المثلث الآتي:



يكشف الشكل السابق عن بعض المقاربات الدلالية التي أوحت بها شخصية "الحنين"، وهي ذات أبعاد إنسانية ودينية ووطنية واجتماعية، فالتعالق النفسيّ بين "الحنين" و"الزين" ولد رغبة أثيرة لدى "الحنين" ليشكل موضوعه الوفاقيّ بين "الزين" و"سيف الدين"، كما أعطى هذا الارتباط فرصة لظهور شخصية "سيف الدين" على مسرح الأحداث، فقد كشفت الأفعال اللاحقة ما غمض من شخصيته، وفي الوقت نفسه نلحظ أنّ سهم الرغبة ليس محصورًا بين الذات والموضوع المشخّص في عاملين في آن، بل إنه ينفتح على متلق جماعيّ يمثّل مجتمع القرية؛ أي إنّ عنصر الإصلاح والتوفيق لم يشمل عنصري الصراع وحدهما فحسبُ، وإنما يتعداهما إلى

محيط أشمل يعمّهما في مجتمع القرية، ليتجاوز بذلك سهم الرغبة إطاره الضيّق إلى فضاء أوسع يجسّد من خلاله آداب التواصل والتسامح في المجتمع القرويّ: **" وكانت لحظة مؤثرة أثارت الصمت في نفوس أولئك الرجال، ودمعت عينا سيف الدين، وقال للزين: أنا غلطان في حقك، سامحني. وقام وقبل رأس الزين، ثم أمسك بيد الحنين وقبلها، وجاء الرجال كلهم، محجوب، وعبد الحفيظ، وحمد ود الريس، والطاهر الرواسي، وأحمد إسماعيل، وسعيد التاجر، كل واحد منهم أمسك بيد الحنين في صمت وقبلها، وقال الحنين بصوته الرقيق الوديع: ربنا يبارك فيكم، ربنا يجعل البركة فيكم"**[١].

تجسدت الكفاءة التي اتصف بها "الحنين" في مقدرته على معرفة القول من خلال معطيات السلوك الخلقيّ المهذب التي لازمته، فكانت إرادة الفعل المبنية على عامل وجدانيّ في ارتباطه بـ"الزين" دافعًا أساسيًا لاتصال الذات بموضوعها، وإنجازه على أكمل وجه، فتحققَ بذلك فعل الكينونة على مستوى التركيب السرديّ، الذي ألغى الفواصل الزمنية بين الفعل ورد الفعل؛ فجاء سهم الرغبة موجهًا بشكل فوريّ نحو الموضوع، الأمر الذي أدى إلى تقليل فرصة وجود ذوات مساعدة تسهم في تحقيق فعل الذات، أو ذوات معارضة تقف في وجه الذات، أو تحاول عرقلة مشروعها.

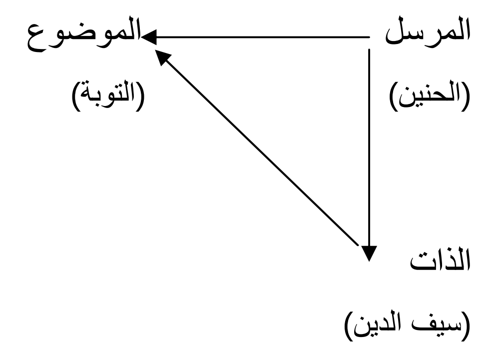
بقي أن نشير إلى أنّ الدور الذي قام به "الحنين" هو دور متعدد الأبعاد، غير أنه مرتبط بشخصية "الزين" الذي يُعدّ العامل الأول البطل في الترسيمة العاملية التي حددناها للبنية الكبرى، وهذا يعني أنّ الحضور النصيّ المكثف الذي شهده تمظهر "الزين" في الدور الذي لعبه "الحنين" أسهم في تراجع شخصية "نعمة" تراجعًا ملحوظا في بنية الأحداث، إلا أن إشارات "الحنين" المتتالية للزين بشأن أمر زواجه جاءت بمثابة مؤشرات سردية على حضور شخصية "نعمة"، وإرهاصات أولية تسعى لتقدمة حدث عرس "الزين"، وفي الوقت نفسه شكلت آثارًا مفرزة للمعنى الأول المتجلي في حفل زواج "الزين" وما قام به من زيارة لقبر "الحنين" يوم عرسه، ممّا يدعونا إلى القول بأن شخصية "الحنين" تقع حلقة وصل بين "الزين" وعرسه من جهة، وبين تمظهر شخصيات جديدة كان لها أكبر الأثر في الأحداث القابلة من جهة أخرى، من مثل شخصيات "سيف الدين" و"الإمام" التي سيتم ذكرها لاحقا.

---

[١] عرس الزين، ص ٤٩- ٥٠.

ب- شخصية سيف الدين

تأتي حكاية "سيف الدين" متداخلة مع حادثة "الحنين"، إذ إنها فاتحة لتوالد قصة "سيف الدين"، وتحديد رغبته في موضوع التوبة التي قام بها بعد اعتدائه على "الزين" ليلة عرس أخته، والجدير بالذكر إنّ تداخل هاتين الحكايتين أدى إلى تشابك الرغبات، وحدوث انفجار جديدٍ لبرامج سردية أخرى، فحضور "الزين" إلى عرس أخت "سيف الدين" ولد شبكة الصراع والعنف الجسدي بينهما، أما مجيء الشيخ "الحنين" محاولا التوفيق بينهما، فيعد فاتحة توبة "سيف الدين"، هذه التوبة التي تعد موضوعًا أساسيًا انبنت عليه قصة "سيف الدين"، فأفسحت المجال إلى تخلق مسار استرجاعيّ يلقي الضوء على حياة "سيف الدين" قبل توبته، وما كان من أمره بعد هذه التوبة. ويمكن التمثيل على ذلك بالمثلث الآتي:



(سيف الدين)

تشير هذه الترسيمة إلى بداية التحوّل العامليّ لشخصية "الحنين"، التي كانت –سابقا- ذاتا تتجه برغبتها إلى موضوع (التوحيد)، ثم ما تلبث أن تنزلق إلى دور المرسل، لتشكل حافزا قويًا ودافعًا دامغًا تتجه فيه الذات (سيف الدين) نحو موضوعها الفرضيّ الجديد (التوبة)، ولا غرو أن ترتسم هذه الفرضية في علاقات قبلية وبعدية تسهم في تشكيل الموضوع، وتسويغ تحققه، الأمر الذي يستدعي تحديد مجموعة الأقوال السردية السابقة على موضوع توبة "سيف الدين"، ممثلة فيما يأتي:

- نشأ "سيف الدين" ولدًا واحدًا بين خمس بنات، يدلله أبواه.
- كان يعرف أماكن صُنع الخمر، ويصادق الجواري اللائي يصنعنها.
- أحبّ السارة (إحدى الجواري)، وأراد أن يتزوجها.
- مات البدويّ (والد سيف الدين)، وفي حلقه غصة مريرة من ابنه.
- عاش "سيف الدين" حياة مستهترة.
- التقى "سيف الدين" "الزين" وتعارك معه في حفل عرس أخته.

وتفضي تراتبية الجمل السردية السابقة إلى تبلور برنامج آخر يقوم به "الزين" من خلال ارتباطه بالحنين أولا، ثم الإشارة إلى العنصر المغيب نصيًا "نعمة" في قول "الحنين" ثانيا[١]، وبذا تكون هذه العلاقة الائتلافية بين "الحنين" و"الزين" إرهاصًا لهذا العنصر المغيّب، كما أنها تنبئ عن تولد علاقة أخرى عكسية يوظفها "الزين" في نظرته إلى "سيف الدين" بعد اعتداء الأخير عليه، وهنا لا بدّ من القول بأنّ سبب الاعتداء لا يظهر إلا في اعتراف "الزين" أمام "الحنين" بوصفه محط اهتمام أخت "سيف الدين" والمحبَب إليها، **"كت داير أموته الحمار الدكر، يفلقني بالفاس عشان أخته دايراني أنا؟"**[٢]. وهذه المقولة تبرهن على حقيقة كون "الزين" موضوعًا مرغوبًا فيه أمام المرأة، وبذا تتداخل البنى الصغرى لتتآزر في نهايتها لتحقيق الرغبة التي تحفل بها الذات في ارتباطها بموضوع النصّ الأساسيّ وهو الزواج بـ"الزين".

ومع توضيح الأقوال السردية السابقة المتعلقة بموضوع توبة "سيف الدين" تتحدد علاقته بـ"الزين" أولا، ثم بالوظائف التي كان يقوم بها ثانيًا، وهي وظائف كما لاحظنا تتصف بالسلبية، وتكشف عن موقف المجتمع القرويّ – من هذه الشخصية- المتمثل بالعداء والنفور. ومع تغيير سهم الرغبة لدى الذات نحو موضوع (التوبة) تتغير العلاقات، وتتشابك البنى الصغرى لتولد فرضيات جديدة، وعلاقات أخرى نجملها في الأقوال السردية الآتية:

- أقبل "سيف الدين" على أمه، وقبّل رأسها وبكى طويلا بين يديها.
- جمع "سيف الدين" أعمامه وأخواله، وتاب واستغفر أمامهم.
- لما سمع "سيف الدين" خطبة "الإمام" - وكان موضوعها البرّ بالوالدين - أجهش طويلا بالبكاء، حتى أغمي عليه.
- خطب "سيف الدين" ابنة عمه، وعزم على تأدية الحج ذاك العام.

تقدم الأقوال السابقة أفعالا متحققة من قبل الذات إلى الموضوع الذي ترغب فيه، وهو تحقق ينم عن قدرة الذات ومعرفتها بالفعل الوظيفيّ الذي تقوم به، وقد بدا إنجازها على مستوى الأداء إيجابيًا في تحولها من خانة المعارض إلى خانة المساعد من خلال اقترابها من مجتمع القرية واندغامها فيه.

إنّ الحوافز الذاتية التي تعكسها الأفعال الآتية: {جمع- تاب- استغفر} سرعان ما تتحرّر من ذاتيتها المفرطة لتحقق تطورًا عامًا يشمل العوامل الجماعية التي يؤطرها مجتمع القرية جميعًا، وبذلك تمنح الرغبة اتساعًا أكبر في انتقالها من مستوى الأفعال التحيينية لعمل الذات إلى المنجزات المتحققة الجماعية على مستوى مجتمع القرية في عام "الحنين". ويبدو هذا الانتقال تعرية حقيقية

---

[١] أشرنا إلى هذا القول في ص ٢٧٠ من الأطروحة.

[٢] عرس الزين، ص ٤٩.

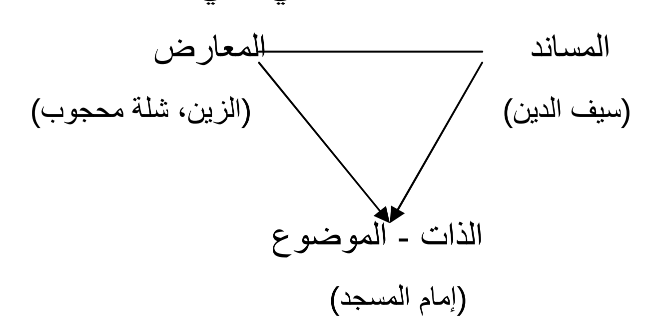
لمواقف الذات وحوافزها. ففي هذه المرحلة تظهر قيمة الموضوع الذي تثمنه الذات، وتجعله الركيزة التي بنت عليها تحولها، في كونها تشحن النصّ بأبعاد شتى؛ أهمها البعد الإنسانيّ المتجسد في إرادة الفعل لدى العامل/ الذات (سيف الدين) عبر تحقيق التسامح والألفة، كما أنها رغبة وجدانية عاطفية تنبع من القلب لتتحقق على مستوى السلوك والأداء في صورة مسار سرديّ تركيبيّ. ومنها كذلك البعد الأخلاقيّ الذي يبدو في التحولات الجذرية التي قام بها العامل/ الذات مرورًا بالتشرد، والضياع، ومعاقرة الخمرة، ومعاشرة الجواري، وعقوق الوالدين، وصولا إلى التوبة، والصلاة، والالتزام الخلقيّ، ووصل الرحم، وبرّ الوالدة، وانتهاءً بالزواج، والحجّ. فترهن هذه التحولات الموضوع بقيمة ثابتة تفرز آثار المعنى التي صبت في العامل باعتباره ذاتا فاعلة أو في الممثلين جماعة باعتبارهم ذواتا متحركة في محيط اجتماعيّ يؤطرهم ويغلفهم بغلافه.

ويمكن القول إنّ تطور حكاية "سيف الدين" مثل انزياحًا مباشرًا عن الوضع الأوليّ الذي كان عليه بفضل "الحنين" باعتباره مرسلا وحافزًا، وأسهم في الوقت نفسه بتحديد البعدين الدينيّ والأخلاقيّ المتجليين في الموضوع المتحقق والمشارِكينِ في تحديد علاقته الجديدة بـ"الإمام"، وهنا تنتهي هذه الحكاية لتبدأ حكاية "إمام المسجد" باعتبارها ناتجة عن الأولى ومكملة لها.

ج- شخصية إمام المسجد

جاء حضور هذه الشخصية على شكل السرد البانوراميّ، فبدا تقديمها تقديمًا تقريريًا يُعزز موقعها موضوعًا له أثره في العوامل الأخرى، ويتحدد لهذا الموضوع البعدان النفسيّ والأيديولوجيّ اللذان يُفرزان في مجتمع القرية، فتتحرك البنية العاملية على وفقهما لتتخلق حول موضوع "الإمام" فئتان للمساندة والمعارضة هما في الوقت نفسه ذاتان فاعلتان تسهمان في تحديد مواصفات "الإمام" وانتقاد أفعاله. وهنا تكمن فائدة هذا المثلث العامليّ في مقدرته على التمييز المزدوج بين الأيديولوجيّ والنفسيّ لعلاقة الذات بالموضوع، كما يفيد في توضيح الكيفية التي يتداخل فيها الجانب الأيديولوجيّ مع الجانب النفسيّ.

ونتيجة لتباين الرغبات النفسية الموجّهة للإمام، ولأثر البعد الأيديولوجيّ الذي يفرزه "الإمام" في مجتمعه، يتشكل لدينا المثلث العامليّ الآتي:



تظهر شخصية "إمام المسجد" على إثر اختفاء شخصية "الحنين"، ونتيجة للتطورات الإيجابية التي أصابت مجتمع القرية، وكان هذا الظهور مخاضًا منطقيًا لتولد بنية عاملية جديدة تلقي الضوء على حقيقة الفكر الدينيّ في القرية، ومدى استجابة مجتمع القرية لتوجيهات "الإمام" قياسًا على تلك الاستجابة السريعة التي شهدناها في شخصية "الحنين"، مما يعني وجود فرق نوعيّ حول طبيعة النظرة إلى تلك الشخصية، التي لن نستدل عليها قبل أن نبيّن البعدين: الأيديولوجيّ والنفسيّ اللذين تمثلانه، وأثر هذين البعدين في تحديد بقية الأدوار التي تتصل بها الشخصية مع الشخصيات الأخرى:

- يتتبع "الإمام" الأخبار من الإذاعة والصحف، ويحبّ أن يناقش هل ستقوم الحرب أم لا؟ هل الروس أقوى أم الأمريكان. {جانب أيديولوجيّ}
- كان أهل القرية يعترفون بحاجتهم إليه (الإمام)، ويعترفون بعلمه، فقد قضى عشر سنوات في الأزهر. {جانب أيديولوجيّ}
- كان "الإمام" يلهب ظهورهم في خطبه، وكأنه ينتقم لنفسه منهم بكلام متدفق فصيح عن الحساب والعقاب، والجنة والنار، ومعصية الله والتوبة إليه. {جانب أيديولوجي ونفسيّ}
- كان "الإمام" لا يحب شلة "محجوب"، ولكنه يعلم أنه سجين في قبضتهم. {جانب نفسيّ}
- يتحمّل "الإمام" في وقار هيجان "الزين"، ويقول أحيانا: إنّ الناس أفسدوه بمعاملتهم له كأنه شخص شاذ، وإنّ كون "الزين" وليًا صالحًا حديث خرافة. {جانب نفسيّ}

إنّ الجانبين النفسيّ والأيديولوجيّ لهما انطلاقة واحدة من موضوع "الإمام" باعتباره ذاتا في الوقت نفسه محينة لفرضية العلاقة بينه وبين مجتمع القرية، ولاعتباره الامتداد الطبيعيّ لرجل الدين بعد امّحاء دور الشيخ "الحنين"، غير أننا نلاحظ من خلال القراءة السياقية تواجد ذوات أخرى توجه سهم رغبتها في الارتباط بموضوع "الإمام" أو رغبتها في الانفصال عنه، فيتحول "الإمام" على وفق هذه الفرضية إلى موضوع يُفرز دلالاته الأيديولوجية وأبعاده النفسية، وتدور حول هذا الموضوع الأدوار العاملية التي تنسجم/أو لا تنسجم بفكرها وروحها نحو موضوع "الإمام"، وهُنا، كان من الأنسب خلق فئة المساندة والمعارضة، باعتبارها فئة لا تحاول إتمام/أو إفشال مسعى الذات في علاقتها بالموضوع بقدر ما هي مولدة لأبعاد نفسية وأخرى أيديولوجية تحاول أن تسقطها على موضوع "الإمام". ففئة المساندة والمعارضة هنا لا تتمظهر فعلا من الموضوع /الذات محاولة التدخل في مسارها السردي، وإنما تكتفي فقط بإبداء الرأي الذي يعدّ في حقيقة الأمر موافقا/أو معارضًا لمسعى الذات/الإمام.

ويظهر "سيف الدين" مساندًا لمسعى "الإمام" الذي حاول الأخير أن يجذبه إلى معسكره، في رغبة منه لبسط سلطته عليه خاصّة، وتقوية نفوذه على مجتمع القرية عامّة. ويُعدّ الانجذاب

السلوكيّ والفكريّ لـ"سيف الدين" تجاه "الإمام" بداية تشكل العلاقة البنائية التي أضعفت سلطة الآخرين على "سيف الدين"، فيلحظ أنّ التآلف الروحيّ الذي جذب "سيف الدين" نحو "الإمام" مبعثه التأثير الشديد من الإمام عليه، وقيامه بلعبة الترميز الدينيّ التي كان يرددها في طرح فكرته عن موضوع معين، كما فعل في تحديد وجهة نظره حول مجتمع الواحة الذي عدّه رمزا للفساد والشرّ، فشكلت محكيّات الأقوال، والأفعال معًا حوافز إضافية مارست دورها في ارتباط الموضوع بذات مساندة تعضدها وتساندها لتحقيق مبتغاها.

وإذا كانت فئة المساندة تتميز بدورها الأحاديّ في سعيها الحثيث نحو تحقيق مسعى الذات- الموضوع، فإن فئة المعارضة تسعى من جانبها إلى إفشال مسار الذات- الموضوع السرديّ، وتحجيم دورها في البناء الروائيّ. ولعل شخصية "الزين" من أكثر الشخصيات حضورًا ووضوحًا في رغبتها الدائمة نحو تقويض سلطة "الإمام"، إذ تميزت هذه الشخصية بكرهها الشديد لموضوع "الإمام"، نتيجة ملازمتها الدائمة لشخصية الصوفي "الحنين" الذي شكل قطب تنافر مع مسلك "الإمام". وهنا تتجلى إرادة الفعل لدى الذات/"الزين" في نظرتها لموضوع "الإمام" كفرضية لا تعود إليها بصفة فردية، ولكنها لا تستطيع التخلي عنه في أداء طقوس العبادة، وإتمام مراسم الزواج.وبالمثل يتجلى الرفض المبطن من جانب شلة "محجوب" تجاه سياسة "الإمام"، منبعه الاختلاف الفكريّ والعقديّ بين الفئتين، فإذا كانت شلة "محجوب" لا تكترث لأوامر "الإمام" ونواهيه، ولا تقيم وزنًا للعبادات المفروضة إلا نادرًا، فإنها في الوقت نفسه لم تحاول إفشال مسعاه في القرية مؤمنة بأهمية دوره الذي عدّته واجبًا دينيًا، ووظيفة مكتسبة يحاول "الإمام" عن طريقها كسب أجره، وإقامة أوده.

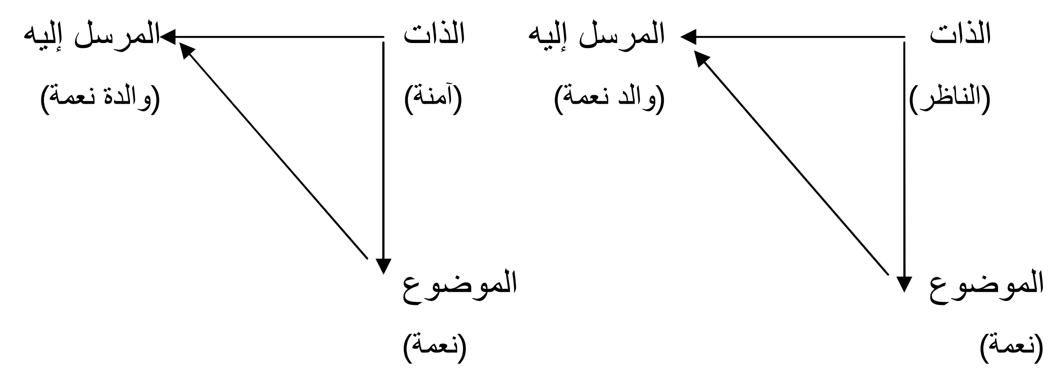
وبعدُ، فإنّ شخصية "الإمام" لم تلق رواجًا ملموسًا على مستوى الوظائف التركيبية للنصّ السرديّ، وإنما اقتصر تمظهرها على الأقوال التي ينقلها إلينا الراوي العليم، أو من خلال أفعالها التي تنقلها إلينا الشخصيات الأخرى، فكانت موضوعًا للقول والفعل معًا، وهذا ما حقق لها تواجدًا مستقلا على مستوى البرنامج السرديّ ذي الطابع التحيينيّ الذي لا يرقى إلى مستوى الإنجاز، وعلى الرغم من هذا، فإنّ هذا التمظهر لا ينفي أهمية هذه الشخصية باعتبارها ذاتا وموضوعًا في الوقت نفسه.

د- شخصية نعمة

نعدّها من أبرز الشخصيات التي هيمنت نصيًا في عدة صيغ متباينة أهمها السرد، والوصف، وترتكز طبيعة الدور المسند إليها بكونها تنتقل من وضع إلى وضع آخر، محدثة تغييرًا

مستمرًا عبر الترسيمة العاملية، وتنبع أهمية هذه الشخصية من كونها الدافع الأساسيّ الذي يحقق محور الرغبة في اعتبارها ذاتا تسعى إلى الارتباط بموضوع "الزين"عن طريق الزواج به. وتندرج أهميتها كذلك في كونها موضوعًا افتراضيًا لدى ذوات أخرى تسعى إلى الارتباط به، وبهذا، تتخذ دورًا مزدوجًا؛ الأول الوضع التحيينيّ لها للإمساك بموضوع الرواية، والثاني الموضوع المفترض الذي تدور حوله ذوات أخرى.

وما يهمنا الآن هو تحديد شخصية "نعمة" عبر ذكر ملامحها، ومواصفاتها، باعتبارها موضوعًا مرغوبًا فيه للزواج، فتفرز نصية الرواية عوامل تسهم في مسعاها إلى الارتباط به، وأهمها شخصية "الناظر"، وشخصية ابن آمنة الغائبة نصيًا في الخطاب، فكانت الأم هي البديلة للوظيفة التي من المفترض أن يقوم بها الابن، ويمكن تحديد طبيعة الأدوار العاملية التي تدور في فلك الموضوع (نعمة) في المثلثين الآتيين:



تقيم المقاربات الدلالية لشخصية "نعمة" مجموعة من المحفزات التي تجعلها موضوعًا جديرًا بالاهتمام، فكانت منذ نعومة أظفارها مُحبة للكتابة وتعلم القرآن، ونشأت طفلة وقورة تتحمّل المسؤولية مع أمها في شؤون البيت، كما أنها ذات منطق قويّ في المحاججة وإدارة الحديث مع والدها، إضافة إلى شخصيتها القوية، وثقتها بنفسها، وقد بلورت هذه المحفزات بمجموعها شخصيتها، بحيث جعلتها هدفا ومقصدًا لطلاب الزواج. وكان أول من أثار هذه الفكرة هي "آمنة" باعتبارها ذاتا بديلة عن ابنها الراغب في الارتباط بموضوع "نعمة"، وقد شكل الحوار الذي دار بين "آمنة"و"سعدية" (والدة نعمة) فعلا تحيينيًا انتهى بمقصد سلبيّ من جانب "سعدية" التي أغلقت الموضوع أمام "آمنة"، وكان هذا بوحي من الموضوع "نعمة" نفسه التي تركت شخصية "الزين" تطفو بمخيلتها، لتشكل هذه الشخصية دافعًا أساسيًا لإفشال مسعى الذات.

وإذا انتقلنا إلى الحكاية الثانية التي يشكل فيها "الناظر" ذاتا فاعلة ترتبط بالموضوع عينه – "نعمة"، سنلحظ توافقا دلاليًا بين هذه الحكاية والحكاية السابقة، إذ إنهما تُعرضان في البناء النصيّ للرواية بأسلوب واحد، وهو المونولوج الداخليّ، وهذه الصيغة السردية ذات توظيف مقصود،

حيث إنها تفصح عن دخيلاء الشخصية التي ما كانت لتقولها في فعلها المحقق على مستوى محكيّ الأفعال، وبذا تشترك الذاتان: "الناظر"، و"آمنة" في هذه الطريقة التي تسمح بنقل مشاعرها تجاه الموضوع، وإخفائها ملمحًا معارضًا لشخصية البطل"الزين"، باعتبارها الدافع الأساسيّ لرفض نعمة طلب كل منهما. نقرأ في القول السرديّ الرأي الذي يعرض وجهة نظر "آمنة": **"وتذكرت كيف أنهم رفضوا بعد ذلك، متذرعين بأن نعمة ما تزال قاصرا لم تصر للزواج بعد، والآن يزوجونها للزين، هذا الرجل الهبيل الغشيم"**[١]. وبالمثل نرى انعكاسًا شبيهًا بهذا الرأي في القول السرديّ الآتي الذي يعرض وجهة نظر "الناظر": **"فكون بنت العم لابن العم حجة ليس بعدها حجة في عرف أهل البلد، إنه تقليد قديم عندهم...لكنه في قرارة نفسه كان مثل آمنة، يحس بلطمة شخصية موجهة له"**[٢].

يؤسّس كل من القولين السرديين طابعًا مفهوميًا يتجسد في دفع النص بجمل تسويغية لرفض مطلب الذات الساعية، فاشترك محور التبليغ (الإيصال) في القول الأول على توحيد جنس كل من المرسل والمرسل إليه، إذ كان المرسل ممثلا بشخصية "نعمة" والمرسل إليه ممثلا بشخصية "سعدية"، أمّا القول الثاني فقد غلب عليه طابع المنطق والصرامة في كون الطلب يصدر من ذات ذكورية "الناظر" توجه طلبها إلى ذات ذكورية أيضًا "والد نعمة"، وهذا الانسجام الصيغيّ في استخدام العبارات النحوية يلقى حضورًا وقبولا من فئة المرسل إليه، مما أعطى لمحور التواصل أهمية قصوى في إنجاح الموضوع وقدرته على التوصيل باستخدام لغة الإقناع النحوية.

ونلمح من خلال القولين السرديين نوعًا من المعارضة لدى فئتي الذات نحو موضوع "الزين" باعتباره الحاجز المانع لعلاقة "نعمة" بفئة الذات، وهذه المعارضة لا ترقى إلى مستوى الفعل السلوكيّ المنجز، وإنما تتجسد في بقائها مضمنة في خطاب الشخصيتين، الأمر الذي يجعلنا نقول إنّ المكون التأهيليّ لكلتا الشخصيتين لا يتجاوز المرحلة الأولى الممثلة بـ"إرادة الفعل"، وهي مرحلة يغلب عليها الطابع النفسانيّ للذات الراغبة بالموضوع، بينما لا تتخطى المرحلة الثانية الممثلة بالمعرفة والقدرة التي ترهن فيها الشخصية بفعل تحويليّ يجعلها متصلة بموضوعها، وهذا ما يؤكد لنا الفشل التأهيليّ لكلتا الذاتين، إذ بقيتا ملفوظات حالة معلقة في تحديد صلتها أو انفصالها عن الموضوع، ولم تتعداها إلى ملفوظات الفعل التي يتسم فيها عملها بطابع تحويليّ تنتقل فيه من حالة إلى حالة أخرى معاكسة لها، وفي هذه الحال، فإنّ المصطلح الذي ارتأينا تسميته ذاتا في علاقتها بموضوع "نعمة"، لم تتبلور قيمته السردية في بنية النصّ السرديّ؛ لأنه يخالف المفهوم

---

[١] عرس الزين، ص ٣١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٩.

الإجرائيّ الذي أكده (غريماس) في تعريفه لوظيفة الذات التي هي حسب المنطق التحفيزيّ "تحرز نوعًا من الكفاءة، لتصبح منجزة، وحسب منطق الاقتضاءات فإن الفعل الإنجازيّ للذات يستلزم مسبقا كفاءة للفعل"[١].

وأخيرًا نشير إلى أنّ المثلثات العاملية التي عرضناها في رواية "عرس الزين" تتضمن عوامل محدودة بالمقارنة مع الترسيمة العاملية التي وجدناها في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، ولعل ذلك يعود إلى افتقارها إلى عنصر الصراع الذي يتطلب انتقال الذات من الخطوة التحيينية للفعل إلى تحقيق القصدية في إنجازها. وإذا استثنينا اتصال الذات "نعمة" بموضوعها "الزين" سنجد أن محور الذات/ الموضوع هو المؤطر لجميع المثلثات التي اقترحناها في الدراسة، بينما تناوبت العوامل الأخرى بالظهور والاختفاء، حسب طبيعة الحكاية المسرودة، وهذا يعني تضييق الحقول الدلالية للموضوعات المطروحة على مستوى البناء السرديّ بغضّ النظر عن أيّ موقف تقييميّ مثمّن لها.

(٣-٣) نصّ "بندر شـاه" - المسارات السردية

تشتغل رواية "بندر شاه" على جملة من الوحدات الدلالية التي تمنح البنية العاملية خصوصيتها في الكشف عن الأبعاد الاختلافية للعوامل وللأدوار، وهذه الوحدات التي يستند عليها النصّ من أجل إنتاج دلالاته تتشعب أفقها، وتتوزع في مقاربات ثنائية يتم توزيعها على مواصفات الشخصية ووظائفها، الأمر الذي يثري هذه الرواية بخصوصية التشعب والتوزيع الإدماجيّ للوحدات، على عكس ما لحظناه في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" التي انبثقت عن وحدة دلالية في البنية الأولية لها.

ويمكن القول إنّ أرضية النصّ الدلالية التي تتفرع عنها الشخصيات في التركيب السطحيّ للنصّ تدور حول ثلاث ثنائيات هي: الهزيمة/النصر، و الظهور/الاختفاء، و الذاكرة/الواقع، باعتبار أنّ هذه الثنائيات هي المولدة لتحرّك العوامل في نموذج منظم لها يتخذ شكل الإجراء التحيينيّ في البنية العاملية التي تحوّل هذه المقاربات الثنائية في طابعها العامّ المجرد إلى خصوصيتها المؤطرة لها، فتصبح الشخصيات على وفق هذا التصوّر أداة فعالة في مقاربة النصوص شريطة أن لا نرى فيها معطى قبليًا في بنية جامدة لا تتمتع بالمرونة والتحول.

---

[١] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٢٤- ١٢٥.

وسنحاول على وفق هذه الثنائيات التي أفرزناها في بنية النص الدلالية أن نرصد تحرّكات العوامل في الترسيمة العاملية بتوزيعها ضمن مسارات سردية مسجلة في الرواية، باعتبار هذه المسارات الركيزة الأولى في التحولات التي قد تطرأ على الشخصيات أو اختفاء بعضها وظهور البعض الآخر، وسنعمد إلى تقسيم المسارات السردية على نمط هذه المقاربات الدلالية، محاولين الربط بين مواصفات الشخصية/العامل والوظائف التي تقوم بها في انسجام يوضح تمظهر الممثلين من جهة والترسيمة العاملية من جهة أخرى.

(٣-٣-١)المسار السردي الأول والبنية الصدامية

ينبغي القول إنّ المسار السردي الأول يتمفصل حول برنامج سرديّ مُعطى سلفا منذ اللحظة الأولى لانطلاقة الرواية، وهي ترتدّ في حقيقة الأمر إلى ذات فاعلة ترتبط بموضوع على وفق الصيغة التركيبية الآتية:

ذ U م ←—— ذ ∩ م

وترتدّ هذه الصيغة إلى ذات مؤطرة للبنى العاملية التي ترسمها الرواية، وهي تعمل كجاذب مغناطيسيّ للعلاقات والأدوار التي تنهض بها العوامل، وبالتالي تحكم الذات الفاعلة رابطة هذه الانزياحات أو الانزلاقات العاملية، وتبصّر بعلاقات اختلافية تنهض بها عوامل أخرى تجد لها موقعًا محددًا في البنية العاملية. ورسم معالم البنية الصدامية التي يحددها هذا المسار ترتبط أولا بتمظهر الذات- الفاعلة المجسّدة بشخصية الراوي "محيميد" بعد عودته إلى أهل قريته، ويتحدد الموضوع المرغوب فيه، وهو موضوع لا يكتسب قيمة ذاتية- فردية، وإنما يأخذ شكل الذات الجماعية التي تسهم بمجموعها في تحقيق رغبة الذات للاتصال به. من هنا فإنّ تخلق المسار السرديّ الأول يرتهن بالضرورة بإمكانية تحقيقه على مستوى محور الرغبة بين الذات والموضوع، ثم إقامة التحولات التي تسعى إليها الفرضية في حيّز واحد فضائيّ، وهو فضاء القرية المؤطر لها، وتنتهي أخيرًا إلى نقطة الإنجاز التي تحدد سيرورة الفعل الاجتماعيّ المنجز على مستوى النصّ، الذي ترسم له القيمة المثمنة لوجوده في إطار الذات المحينة لاشتغال الفعل الوظيفيّ.

وبناءً عليه، فإنّ الوقوف على أرضية النصّ الروائيّ وقوفا صلبًا ضمن ذات فاعلة ومؤثرة يهيء فرصة تداخل فرضيّ بين بنيتين عاملتين متفاوتتين من حيثُ الإطار الثقافيّ والاجتماعيّ، ومن حيث نمط الاشتغال، فالبنية الأولى بنية كائنة مستقرة ذات تجذر ثقافيّ وعرقيّ واضح في فضاء القرية ممثلا بـ"محجوب" وشلته، والبنية الثانية ممكنة التحقق ذات تحوّل وظيفيّ في الفكر

وطبيعة النظرة إلى القيم والأعراف في القرية، ممثلة بـ"الطريفي" وأولاد بكري، وتأخذ هاتان البنيتان شكل المواجهة المكشوفة عبر انتقال الكائن إلى الممكن التحقق وتداخله فيه، ثم اندغامه المؤكد في صلبه.

إنّ الكشف عن علاقة المواجهة التي ترسمها البنيتان تتحد في موضوع الرغبة التي تطلقها الذات/العامل/الراوي، وانطلاق سهم الرغبة لا يعني الارتباط بالموضوع بقدر ما هو رغبة غير محيّنة لاستجلاء غامض الموضوع، ومحاولة تعريته في فضاء النصّ الروائيّ. وبدهيّ أن تخلق الموضوع ينبع من ذات مرسلة تدفع بالذات إلى تحقيق رغبتها في الموضوع، وهنا تنكشف خانة المرسل بعامل جماعيّ نشهد حضوره المكثف في الرواية، وهو عامل القرية بوجوده المشخّص أولا والمجرّد ثانيًا، ليشكل الأمران معًا عامل دفع قويّ وجذب يمارس ضغطه على الذات، **"لعنة الله على أولاد بكري، إن شاء الله ما تتعدل عليهم، لم يستطع محيميد أن يصبر أكثر مما صبر، فقال: ماذا فعل أولاد بكري؟"**[1] وهكذا تبدو لنا خانة المرسل هي الدافع أو المحفز لظهور بنيتي المواجهة التي حددناها سلفا، وتتحدد الذات من جهتها باحتلال موقع وسط يرسم طبيعة العلاقة بين البنيتين، وهي بنية صدامية محولة تطرح على المستوى التركيبيّ مجموعة من العوامل وظيفتها ملء الشاغر الذي ميّز المسار الأول، وفي ضوء هذا المعطى ستوضح الدراسة طبيعة هاتين البنيتين ونمط اشتغال العوامل فيها، وطبيعة الدور الذي تقوم به في حيّز النصّ.

تظهر مسيرة البنيتين اللتين تقوم عليهما الشخصيات الفاعلة نصيًا على مقولة ثنائية لها مقاربات دلالية محورها: الهزيمة/الانتصار، وتفتح هذه المقاربة إطارًا مفضيًا إلى ذوات متعددة، لكل منها برنامجها الخاصّ المعطى بطريقة مباشرة في أرضية النصّ من خلال الموقع الاجتماعيّ أو الفكريّ (الأيديولوجيّ) لهذه الذات أو تلك، وعلى أساس ذلك تتجلى الشخصيات الممثلة لكل بنية على حدة في ظاهر النصّ، كما تدخل في علاقة مواجهة عكسية لتحدد في الوقت نفسه ملامحها المميزة لها.

يمكننا اعتبار "محجوب" في النصّ الروائيّ موضوعًا فرضيًا يحمل صورة لنسق أيديولوجيّ ثابت في الذاكرة، له موقعه في النصّ الثقافيّ العامّ، وهو موقع يتميز بالثبات وتأصيل القيم المهيمنة في عالم القرية، فيبدو على وفق ذلك منظم هذه السنن وفارضها بما يملك من قوة

---

[1] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤١.

الفعل التي يستغلها للسيطرة على أهل القرية: **"قال سعيد إن محجوب كان زعيما في ود حامد لمؤهلاته، ولأن البلد كانت قابلة به. تلك الكلمة "القبول" كان لها وزن عظيم عند محجوب وجماعته"**[١].

واشتغال "محجوب" - موضوعًا له قيمة- جعله يتحرك على مستوى الفعل الوظيفيّ لتحيين القيم التي يمتلكها، وذلك بتوطيد علاقته مع القرية، ودرء القيم التي تنفثها الذوات المضادّة بكل ما يملك من قوة ومنعة. وانطلاقا من ذلك تتشكل فئتا الصراع المحدودة بالمساندين والمعارضين لمسار "محجوب" السرديّ الذين هم في الوقت نفسه ذوات تسهم في إنجاح عمله السرديّ أو محاولة تثبيطه. وتتخذ على أساس ذلك فئة المساندين والمعارضين شكل الترسيمة الآتية:

المساندة ←—— الموضوع ←—— المعارضة

(-الطاهر ود الرواسي (محجوب) (-الطريفي

-سعيد القانوني -أولاد بكري

-عبد الحفيظ) -سعيد عشا البايتات -سيف الدين)

و نجمت تراتبية العوامل التي وضعناها في كلتا الخانتين عن طبيعة الدور الذي يفرزه العامل في علاقته بموضوع الفرضية، هذا إذا أشرنا إلى أنّ الدور لا يقتصر على الفعل الذي تقوم به الشخصية، وإنما " يتمظهر في مستوى الخطاب كتوصيف وكنعت للممثل، ومن جهة أخرى هذا التوصيف ليس من منظور دلاليّ غير تسمية تشمل حقلا من الوظائف"[٢]؛ أي إن الدور هنا ينطلق من كونه وصفًا سكونيًا يظهر على العامل، ثم يتحوّل إلى مظهر سلوكيّ مذكور فعلا، أو مضمّن في حكاية القول التي يقوم بها. من هنا فإن الأدوار التي تقوم بها العوامل في فئة المساندة لا تتعدى كونها أدوارًا سكونية تمتلك الرغبة في الفعل دون القدرة على إنجازه، وهذا ما يظهر في الملامح الخارجية التي تظهر عليها.

الغضب ←—— "سعيد القانوني"

عدم الدهشة والحسرة ←—— "الطاهر ود الرواسي"

وانعكس أثر هذه التوصيفات على فعل الذات في كونها موضوع الرغبة "محجوب" الذي يتوقف مساره السرديّ عند مرحلة القدرة على الفعل المشتملة على مرحلتي الرغبة – الواجب، ولكنها لا تكاد تصل إلى القدرة - إنجاز الفعل؛ أي تحقيق فعل الكينونة لغياب العوامل المساندة

---

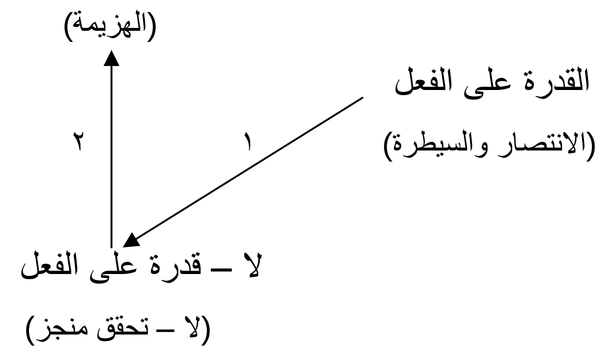
[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٣.

[٢] كورتيس، جوزيف، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص ١٤٩.

المعاضدة لها على مستوى التأهيل السلوكيّ والتحقيق المنجز، وعلى هذا فإنّ الصور التي تشملها الأقوال الآتية:

- **"محجوب انهزم. محجوب النمر هزمته الضباع"[١].**
- **"لعله (أي الطريفي) جاء يبارك انتصاره على محجوب، ....لعله (أي محجوب) جاء يستمد العون الإلهي لمواجهة هزيمته"[٢].**
- **"محجوب أدى دوره وانتهى، وهو صاحب المأساة الحقيقية، لأنه لا يريد أن يبارح المسرح"[٣].**

تُحيل إلى أنّ قدرة الذات- الموضوع على الاختيار غير ممكنة، وبالتالي يتوقف مساره السرديّ، وينفصل عن رغبته المتعلقة بالسيطرة، وإحكام اليد على أهل القرية:



وهذا التحقق السلبيّ الذي مُني به الموضوع يبشر بنهوض آخر لبنية تقف بالضدّ من مسارها، وهذه البنية الجديدة لا تتحقق على مستوى التركيب السرديّ إلا بفعل دخولها في علاقة جماعية تشاركية مع البنية الأولى، ونسميها تشاركية لأن العوامل المساندة لهذه البنية هي من نفس فئة العوامل الأولى على مستوى التأهيل الثقافيّ والاجتماعيّ، ولكنها مختلفة عنها في طريقة السلوك والمظهر الحياتيّ التي تشتغل عليه. فيضيء نص" بندر شاه- ضو البيت" جانب الصراع في موقفين ينموان في المجتمع القرويّ، ويمثلان فكرين متناقضين: الأول عُمّر طويلا، والثاني جيل جديد يرفض الاستمرار على وفق منظور العقلية القديمة، ولكنه يحكم العلم في سلوكه ومظاهره، بمعنى آخر فإن قصة هذا الصراع يبلور بين رجال العلم الذين يتصورون أنهم قادرون

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٦٢.

على كل شيء، وبعض رجال الدين الذين يتصورون أنّ القدماء قد أدركوا كل شيء، ولا سبيل إلى تغيير شيء مما قاله السلف الصالح[١].

تنبثق هذه الفئة المواجهة من ترسيمة العوامل المعارضة لمسار الموضوع "محجوب"؛ لترسم لنفسها حقلا دلاليًا آخر يجعل من شخصية "الطريفي" موضوعًا رئيسيًا تدور في فلكه، وهنا تظهر في مستوى السرد علاقة جديدة تتحدد باتصال الذات/الراوي بموضوع جديد هو "الطريفي"، وهذا الاتصال يماثل في مسلكه الاتصال الأول في كونه مثيرًا تسعى الذات إلى اكتشافه وفتح مغاليقه دون الارتباط به ارتباطا حميميًا تحقق لنفسها غاية من أجله.

يُعدّ هذا التحرّك للبرنامج السرديّ وظيفيًا؛ لأنه يسهم في بناء موضوع القيمة الذي يحدده العامل باعتباره ذاتا تنجز موضوعًا ذا قيمة اجتماعية ثقافية تقوم على رفض القواعد القديمة، وتأصيل منجزات جديدة في فضاء القرية جريًا وراء التحديث والتطوير. لذا فإنّ البحث في فعل الذات "الطريفي" يحيل إلى ما قدّمه من رفض مطلق لكينونة الذات "محجوب" ولأساليبه القديمة المهترئة، محررًا هذا الرفض من وضعيته الفردية الضيقة ليتحقق على مستوى الفعل الجماعيّ بوجود فئات مساندة تسهم معه في إنجاح مسعاه. **"قال ود الرواسي وسعيد إن كلام أولاد بكري بدأ يؤثر في قلوب الناس، وتكوّن لهم حزب معارض أخذ يقوى ويشتد، وقاموا بجمع التواقيع لعقد اجتماع عام للجمعية التعاونية...كان هدفهم إقصاء محجوب وجماعته.."**[٢].

يُحيل القول السرديّ السابق إلى انزلاقات عاملية جديدة ترهنها البنية الجديدة، وأولها ازدواجية الدور الذي يقوم به كل من "سعيد" و"ود الرواسي" بين كونهما عوامل مضادة لمسار "الطريفي" وكونهما في خانة المرسل باعتبارهما المحفز لتحقيق اتصال الذات بموضوعها الجديد:

ذ ∪ م ⟵ ذ ∩ م

وتتخذ الخطبة التي ألقاها "الطريفي" شكل فعل تحيينيّ تسعى إليه الذات الفاعلة لإنجاح مسعاها بالتعاون مع فئات مساعدة لها تتجسد في شخصيات كل من "سعيد عشا البايتات" و"سيف الدين" وغيرهم من المؤيدين لنظام التجديد والتطوير الاجتماعيّ والتقنيّ في القرية، والرافضين لسياسة "محجوب" البائدة، وهذا يدل على أنّ الموضوع الجديد في البرنامج السرديّ أصبح فضاءً

---

[١] فهمي، ماهر حسن (١٩٨٦)، مريود أو هموم المثقفين، ضمن كتاب: قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية ووقفة خليجية، قطر: دار الثقافة، ص ٣٢٤.

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٤.

للتنازع بين العاملين: العامل/الذات "الطريفي"، والعامل/المضاد "محجوب"، فالعامل/الذات بأفعاله: إلقاء الخطبة، وتجميع الممثلين لصالحه، والإشارة إلى عُقم وسائل العامل المضادّ مهيمن على مستوى علاقة المواجهة، الأمر الذي يؤدي إلى إفشال برنامج العامل المضاد، وإنجاح مسار العامل/الذات "الطريفي".

وإذا تحوّلنا إلى المكون التأهيليّ الذي تتصف به الذات/"الطريفي" سنجد أنّ فعل الامتلاك الذي تسيطر عليه يتحقق على وفق مواصفات الشخصية، الأمر الذي يدعو إلى مرور الذات بمراحل هذا المكون التأهيليّ مرورًا سليمًا لتتحقق غايته الإيجابية على أرضية النصّ على وفق أربع مراحل هي:

١- مرحلة الإمكان ←── طرح حالة النقص.

٢- مرحلة التحيين ←── مقاومة محجوب لإلغاء حالة النقص.

٣- مرحلة التحقيق ←── الحصول على التأييد المطلوب في مجتمع القرية.

٤- مرحلة التمجيد ←── الإقرار بانتصار الذات.

وبهذا التحقق الفعليّ لدور الذات يُلغَى الماضي الممثل بـ"محجوب" وشلته، ليغوص في إطار الحاضر، وينبني زمن جديد هو زمن التطور التكنولوجيّ وانفتاح الفكر على روح التجديد بسعي الجماعة لهذا الأمر في مقابل تضييق مجال الذات وتحجيمها.

(٣-٣-٢)المسار السردي الثاني وبنية التوالد النصيّ

لقد سجّلنا في مسار البنية الصدامية الأولى صراعًا جدليًا بين بنيتين: الأولى معروفة سلفا وقارّة في حياة شخص "محجوب"، والثانية طارئة عرضية ممثلة بشخص "الطريفي"، ووجودها مرتهن بوجود الأولى ومبتناة منها. ولا بدّ أن يَنجم عن تقاطع هذين المسارين تعقيد للفعل السرديّ من خلال التتبع الدقيق لحركة الشخوص/العوامل، ومدى التطور الذي أصابها على مستوى أساليب الوصف والحوار والسرد، وما ستؤول إليه من غلبة المسار الثاني على الأول وهيمنته عليه.

ولا بد لنا أن نرصد حركة هذا المسار المهيمن نصيًا في ملفوظ الفعل الروائيّ، لنتحقق من إمكانية إقحام بنية غريبة عليه، هي بمثابة المتمم الصيغيّ لهذا المسار باعتبار أنه متوالد عنه، وفي الوقت نفسه يسير إزاءه سيرًا حثيثا مزدوجًا على مستوى التركيب السرديّ للخطاب، ونقصد بذلك الصيغة النحوية التي تولدت فيها حكاية "بندر شاه" وأولاده باعتبارها موافقة لبنية حكاية "الطريفي" و"محجوب" في تصوير القيم التي تفرزها علاقات العوامل، وفي الوقت نفسه الأصل

الذي تستقي منه العوامل أدوارها، وتستجيب لمعطيات الفكر والسلوك الاجتماعيّ التي تظهرها هذه البنية المستحدثة.

إنّ المواصفات التي تفرزها حكاية "بندر شاه" للشخصيات والوظائف الفعلية لحركة شخوصها، إنما هي امتداد لحكاية "محجوب" و"الطريفي"، من حيث طبيعة الرابطة التي تحكم البنيتين، فإذا تتبعنا بدقة الرابطة الحميمية التي تربط "الطريفي" بـ"محجوب" باعتبار الأول ابن أخت الثاني وزوج ابنته، فإنّ هذه الرابطة نلحظها عينها بين "بندر شاه" وأولاده، باعتبار الأول أبًا لأبنائه،وجدًا لـ"مريود" المرتبط به ارتباطا لازمًا على مستوى الفعل الروائيّ. وهذا التحوير في طبيعة الرابطة لا ينفي تجذر تلك العلاقة الحميمية بين طرفي الصراع. وإذا زدنا على ذلك أيضًا تلك العلاقة العكسية التي نجم عنها الصراع بين الحكايتين، فإننا نجدها عينها في حكاية "الطريفي" مع "محجوب"، وحكاية "بندر شاه" مع أولاده، وإن اختلفت طبيعة الصراع، فهي في الحكاية الأولى صراع فكريّ وتقنيّ نحو ترسيخ مفاهيم جديدة للتطور التكنولوجيّ والانفتاح على الآخر، ورفض القيم البارزة، وهي في الحكاية الثانية صراع دمويّ بين الأجيال يتجسد في رفض الظلم والقهر الواقع بالأولاد تجاه أبيهم وحفيده "مريود"، من هنا كان حدث مقتل الجد والحفيد هو الدافع لتوالد هذه البنية الصدامية، وإن بدت على مستوى الملفوظ النصيّ تسير بازدواج مع حكاية "الطريفي" و"محجوب": **"في ذلك الضحى كان الماضي والمستقبل قتيلين لا يجدان من يواري جثتيهما أو يبكي عليهما"**[١].

تشكل هذه الحكاية موضوعًا رئيسًا يرغبه العامل/الذات/الراوي "محيميد" في محاولة لتأطير الحكايات التي يرغب بمعرفتها دون التدخل المسلكيّ في حيثياتها، وإنما يكتفي فقط بدور المنظم والميسّر لها على مستوى البنية السطحية للرواية، وبقدر اهتمامه بهذا الموضوع الذي يتصل به على وفق محور الرغبة تتقدم الحركة السردية إلى الأمام لدرجة طغيانها على الحكاية الأولى، ونتيجة لذلك تتشكل الترسيمة العاملية لحكاية "بندر شاه"، وهي ترسيمة وظيفية؛ إذ إنها تبين المواصفات التي تؤهل الشخصية للقيام بأعمالها، كما أنها تحدد طبيعة علاقاتها مع بقية العوامل، وهذا هو الشأن مع الشخصية التي تحلل على وفق العلامة اللسانية؛ إذ إنها لا تتحدد من خلال موقعها داخل العمل السرديّ " ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى، إذ إنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل) أو وحدات من مستوى أدنى (الصفات المميزة)"[٢].

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٢٥.

[٢] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ١٠.

وانطلاقا من ذلك، فإنّ تحديد مواصفات الشخصية مع الإمكانات الوظيفية التي تحققها هي النقطة الرئيسة لانطلاقة هذه الترسيمة، وهو تصوير يتسم بالتكرار لتمظهر "بندر شاه" و"مريود" الذي جاء توظيفه إمّا بتقنية الحلم الرؤيويّ للسارد/الراوي أو لقصة "سعيد عشا البايتات" أو بأسلوب الحوار الخارجيّ. فيُظهر التصوير البدئيّ القدرة التامة التي تنسجها الذات- الموضوع "بندر شاه ومريود"، فتتحقق بذلك كينونتها في مظهرها الذي يتمثل بجلوس "بندر شاه" على العرش، وعن يمينه حفيده "مريود"، ثم سوقه أولاده الأحد عشر بالأغلال وضربهم ضربًا مبرحًا، يفعل ذلك الحفيد أحيانًا نيابة عن الجد وسط صيحة الآباء وتوسلاتهم المستمرة بالعفو والصفح. ويأتي التصوير الثاني لمشهد "بندر شاه" و"مريود" بعد فراغهما من تعذيب الرجال تجسيدًا لحالة السُكْر والغناء، ورقص القيان حتى يضيف لمميزات الشخصية دليلا آخر على تأهيلها لحمل إرادة الفعل، والقدرة عليه في تحقيق الموضوع الذي تسعى إليه.

وعليه، فإنّ تحقيق الفعل من قبل الذات المهيمنة يستلزم بالضرورة ردّ فعل مواجه له، وهو انتقام الأبناء من الأب وحفيده، وهذا الفعل المنجز على مستوى التركيب السرديّ يجسّد أحقية الأبناء في استرجاع الكرامة المفقودة لهم، وهنا يدخل حدث مقتل "بندر شاه" وحفيده ضمن قيمة مثمنة له بالنسبة للأولاد، وحلقة شجب واستنكار بالنسبة لرأي الجد، و"حمد ود حليمة"، و"مختار ود حسب الرسول" باعتبارهم المعارضين لفكرة القتل، ويتحوّل الراوي باعتباره ذاتا راغبة في الاتصال بموضوع "بندر شاه" إلى ذات راغبة في الانفصال عنه بعد استنكاره أفعال "بندر شاه" بأولاده، وهذا التحوّل الوظيفيّ لمسار بنية "بندر شاه" يفرض تدهورًا بيّنا في إثراء حلقة الصراع الدائر بين الفئتين، الأمر الذي يؤدي إلى انتهاء دورها بعد محاولة العامل/الذات/الراوي الكشف عن خباياها وهتك أسرارها.

وتبشر نهاية حكاية "بندر شاه" بولادة حكاية جديدة هي حكاية "ضو البيت" التي تبدو في ظاهر الأمر منفصلة عن سابقتها، لكنها في منطق التركيب النحويّ للشخصيات متصلة بها اتصالا شديدًا من خلال الشخصية الراوية المنبثقة من مجتمع قرية "ود حامد" التي تؤصل تخلق هذه الحكاية في تلك البيئة المحلية هذا من جانب ، ومن جانب آخر يرتبط ظهور حكاية "ضو البيت" بحضور شخصية تكررت كثيرًا في حكاية "بندر شاه"، وهي شخصية "الرجل الغريب" في المسجد التي قد نعدّ وجودها في ملفوظ الرواية وجودًا غريبًا لا يتعالق مع باقي الشخصيات الأخرى، ولكننا إذا تعمّقنا في بنية النصّ المدمجة لحكايتي "بندر شاه" و"ضو البيت" سنلحظ أن توظيف هذه الشخصية الغريبة ما هو إلا محفز نحويّ أسهم في تشكيل فئة المرسل لتلك الحكاية

إلى مجتمع القرية، ويمكن أن نقدّم لعدّ شخصية "الرجل الغريب" امتدادًا لظهور شخصية "ضو البيت" تسويغًا يرتدّ إلى المواصفات التي وصفتها الرواية لكلتا الشخصيتين، وإن كان يشوبها نوع من التحوير الدلاليّ، لكننا نلمح مع القراءة المتأنية أنّ هذا الوصف السكونيّ لملامح الشخصية الخارجية يكاد يتقارب في دلالته الرمزية مع ملامح شخصية "ضو البيت"، فقد جاء في وصف شخصية "الرجل الغريب": **"ورأى فوق خط الأفق الشخص الذي كان جالسا تحت النافذة، جالسا في صدر القاعة كما كان تلك الليلة أسود اللون، أزرق العينين، ممسكا بخيوط الفوضى مثل شعاع باهر مدمر"**[١]. فالوصف السابق يحيل إلى المكانة التي يحتلها الرجل بجلوسه الغريب في صدر القاعة في المسجد، وهذا الموقع الذي يمثله الحيّز الفضائيّ للمكان باعتباره رمزا دينيًا يؤشر بولادة حكاية "ضو البيت" أيضًا الذي تطورت روايته في كنف المسجد الذي شهد تحولات شخصية "ضو البيت"، وإذا انتقلنا إلى توصيف ملامح الشخصية المادية الممثلة بلون البشرة والعينين سنجد تقاربًا دلاليًا محوّرًا لوصف شخصية "ضو البيت" الذي جاء فيه: **"كان قد خرج من الماء، ورأيته واقفا أمامي لا يغباني، أبيض اللون، طويل القامة، عيونه خضر أراها على ضوء ناري"**[٢]، ولا غرو أنّ الوصفين السابقين لكلتا الشخصيتين يحيلان إلى انبتات الأصل العرقيّ لهما في مجتمع السودان، واعتبار حضورهما حضورًا نصيًا خارجيًا عن مستوى القرية الماديّ، فاللون الأسود الذي ألصق بشخصية "الرجل الغريب" يستدعي اندماجه في البيئة المحلية، فجاء اللون هنا مؤشرًا على انتماء الرجل لمجتمعه، بينما تساوقت زرقة العينين مع اللون الأسود لتجعل من توظيفهما توظيفا خارجًا عن منطقية التصوّر الطبيعيّ لتأصيل جغرافية "الرجل الغريب"، وإذا وسّعنا دائرة القول قليلا سنجد أنّ تأصيل اللون الأسود امتداد لحكاية "بندر شاه" و"مريود"، بينما إقران اللون الأزرق في هذا الوصف الماديّ ما هو إلا إرهاص بتولد حكاية "ضو البيت" وإن اختلفت طريقة التصوير في حرفيتها النحوية، الأمر الذي يبشر بتصوّر جديد لمؤهلات شخصية "ضو البيت"، وهذا التوظيف الرابط بين الحكايتين هو الحافز الأساسيّ لبناء حكاية "ضو البيت" على وفق الترسيمة العاملية التي اقترحها (غريماس) في رهن الذات نحو موضوعها الذي ترغب فيه، وهذه الذات ليست أنا السارد- الراوي "محيميد" التي استأثرت بحكاية "بندر شاه" وحكاية "محجوب"، وإنما هي ذات فاعلة منجزة في الفعل الروائيّ تمارس مسارها السرديّ باعتبارها مرتبطة بالموضوع ارتباطا لازمًا، وهي شخصية "حسب الرسول ود مختار" التي تسعى بروايتها إلى تحقيق حالة وصلية مع الموضوع، والإشارة بعد ذلك إلى التحولات التي تصيب الموضوع مادة السرد:

---

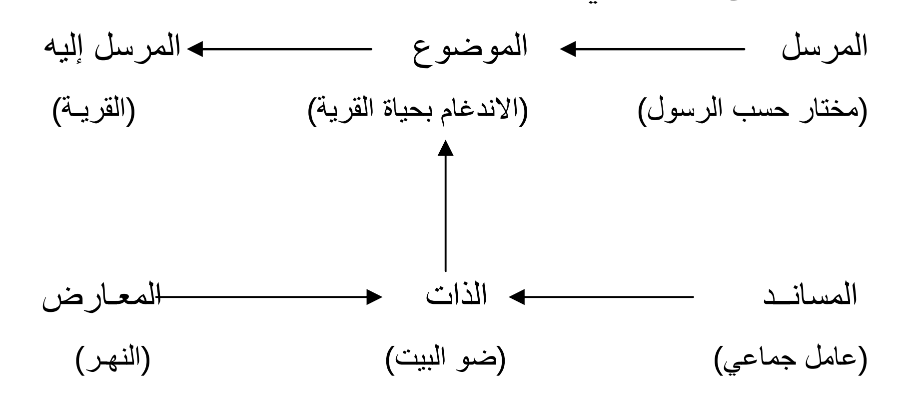
[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٥٥- ٥٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٤.

ذات ⋂ موضوع

ويسهم تحقق فاعلية الاتصال بين الذات والموضوع على مستوى الرغبة في توجيه اهتمام القارئ إلى الطريقة التي تتشكل على وفقها الترسيمة على غرار النموذج العامليّ النظريّ، وتجدر الإشارة إلى أنّ رسم معالم هذا النموذج لا يفترض بالضرورة تحديد جميع فئات العوامل المحددة لموضوع الرغبة، وإنما تكمن قدرة التحليل على كشف خصوصية النصّ لمكوناته الخاصة باستخدام المفاتيح المساعدة لفكّ خباياه، ومن هنا " فإنّ قيمة النموذج النظريّ لا تتحدد إلا بقدرته على المساهمة في إغناء معرفتنا بالنصّ، وهذه المعرفة ليست مُعطاة قبل تدخل القارئ، بل إنها مصاحبة لفعل الإبداع، ومصاحبة لفعل التلقي"(١). وتأسيسًا على ما سبق، ستسعى الدراسة إلى رسم ملامح البنية العاملية لتمظهر حكاية "ضو البيت" محاولة مقاربتها بالمسار السرديّ الذي تسير عليه باعتبار أنّ هذا المسار هو المنظم لتتبع تحولات الشخصية ضمن حركية النصّ الروائيّ.

يظهر "ضو البيت" موضوعًا افتراضيًا ترويه ذات منجزة للقول السرديّ، وهو موضوع محاط بهالة من الغرابة وتجاوز المألوف في الواقع المعيش، إذ جاء تخلقه من نهر على شكل ماردٍ متعالٍ لا يحسن الحديث، فاتحة لتشكل العلاقات بين الأدوار العاملية، فتبدأ التحولات الوظيفية التي تسعى إليها الذات باندغامها بروح الجماعة القرويّ من خلال اشتراك مجموعة من المساندين تحاول كشف خبايا الموضوع. ويمكن اعتبار فئة المساندين تلك بمثابة عامل جماعيّ مكوّن من أبناء القرية: "العم محمود"، و"عبد الخالق"، و"مفتاح الخزنة"، و"فاطمة بنت جبر الدار". والجدير بالذكر أنّ هذه الترسيمة تخلو من فئة المعارضين المشخصين، وتنحصر في عامل مجرد يتمثل في النهر الذي يُفشل مسار الذات، ويعوقها عن ارتباطها اللازم بالموضوع، لتتضح لنا الترسيمة العاملية على النحو الآتي:



(١) بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص ١٧٨.

تنبني الترسيمة السابقة على وفق تحوّلات تطرأ على البنية الأولى، فبعد أن كان العامل- الراوي "مختار حسب الرسول" ذاتا تتصل بموضوع "ضو البيت" برواية قصته، يتحوّل بعد رواية القصة إلى ذات مرسلة، ويتحول ضو البيت ذاتًا فردية تسعى إلى الارتباط بموضوع القرية، وذلك عن طريق قيامه بالأفعال الآتية: إسلامه، وشغله في الزراعة والتجارة، وزواجه من "فاطمة بنت جبر الدار"، وائتلافه الروحيّ والفكريّ مع أهل القرية، غير أنّ المرحلة التي تنجزها هذه الذات لا تتعدى مرحلة التحيين، فتكتسب الذات بذلك صفة التأهيل التي تمكنها من القدرة على الإنجاز متوسلة بمواصفاتها وأفعالها، ولكنه لا ترقى إلى مستوى الإنجاز الفعليّ أو يُسمّى بـ"فعل الكينونة"، وذلك بسبب تدخل عامل النهر الذي يفشل مسعاها، ويغرقها في مياهه، فتنتهي هذه البنية العاملية معلنة انغلاقها، ومن ثم تبشيرها بانفتاح بنية حكائية أخرى نرصدها في القول السردي الآتي: **"رحم الله ضو البيت، دفع بروحه تمن العصيدة ال أكلها معنا أول يوم، مضى كالحلم وكأنه ما كان، لولا ابنه عيسى الذي ولد بعد موته بثلاثة أشهر، ننظر إلى وجهه فلا نرى ضو البيت، وننظر إلى عينيه، فإذا هو ضو البيت الخالق الناطق"**[(١)].

تُبتنى الحكاية الثالثة من حدث ولادة "عيسى ود ضو البيت"، وهو حدث محفز يسعى بدوره إلى ربط حكاية "ضو البيت" بحكاية "بلال والد الطاهر ود الرواسي"، وإذا دققنا النظر في طبيعة هذا المحفز الموظف سنلمح تلقائية الربط الطبيعي بين الحكايتين، فـ"عيسى" في الحكاية الثانية امتداد من صلب "ضو البيت" في الحكاية الأولى، ولذا فمن البداهة أن يحمل ملامحه نفسها وبعضًا من أفعاله وسلوكه، ويمتد هذا الرابط كذلك في حكاية "بلال" التي سنشهد توالدها في كنف توظيف المحفز نفسه؛ إذ إنّ "عيسى ود ضو البيت" يعدّ في بعض روايات الرواة والدًا لـ"بلال"، وهكذا تتحدد أطر علاقة البنيتين برابطة القرابة، وتتابع الأجيال، الأمر الذي يثري منزعية التأصيل الجذوري للبنية الجديدة مع سابقتها في البنية المنتهية، ليتحقق التوالد النصيّ على مستوى الملفوظ الروائيّ للنصّ.

وباستقراء حكاية "بلال" النصية يلاحظ افتقارها إلى عناصر الصراع، إذ خلت منها خانات المساندين والمعارضين، فقد غلب على هذه الحكاية توصيف بيّن لشخصية "بلال"، وتأصيل نسبه الذي يصل في نهاية المطاف إلى "الطاهر ود الرواسي" راوي هذه الحكاية، فإنشاء موضوع فرضيّ يتطلب ذاتا تقوم بفعل تحيينيّ لتحقيق الموضوع، مما يعني إحداث مجموعة من الانزلاقات العاملية التي تستدعي تغييرًا واضحًا للأدوار العاملية في صلب هذه الحكاية، حيث يقوم بها

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٣٥.

ممثلون لا يقيمون علاقات مواجهة، وإنما يؤدون وظائف معينة مجردة هدفها تأصيل نسب "بلال" والد "الطاهر ود الرواسي". وفي هذه الترسيمة يتحول "الطاهر الرواسي" إلى ذات ترتبط بموضوع فرضيّ وهو "بلال"، ويقدم "الطاهر" كذلك دورًا آخر في كونه مرسلا للموضوع إلى الراوي "محيميد" الذي هو بمثابة مرسل إليه يتلقى الحكاية عن الأول، فتنغلق الحكاية على رواية "الطاهر" نفسه.

وتوصف المراحل التي تمرّ بها الذات للارتباط بموضوعها بأنها محققة على مستوى الإنجاز الفعليّ؛ إذ تتداخل أحداث الماضي بمجريات الحاضر الروائيّ، فيشكل مسار الاسترجاع هنا تصورًا معادًا في ذهن الشخصية الراوية، لتروي قصتها، وتحقق بذلك غايتها الإيجابية، أمّا أهم ما جاء في عرض شخصية "بلال" – كونه موضوعًا قابلا للجدل – فهو:

١- وصف هيئته ومظهره الخارجيّ.

٢- تأكيد علاقته بالشيخ "نصر الله ود حبيب".

٣- تعدّد الأقاويل حول نسبه وأصله الطبقيّ.

٤- زواجه من حوّاء.

٥- إنجابه "الطاهر ود الرواسي".

يُلاحظ أنّ هذه الحكاية تتسم بحركيتها الدائرية، إذ إن البداية التي أفرزتها في زمن الماضي انتهت بزمن الحاضر الروائيّ، فتآزر مسارا الماضي والحاضر بحركة دائبة تنفث مقدرتها على تقديم توصيف شامل لشخصية "بلال"، وتحديد موقفه وعلاقاته بالشخصيات الأخرى.

وتأسيسًا على ما سبق، فإننا نجد أن توالد البنية الحكائية على أنقاض بنية سابقة إنما ينشأ أولا من وجود محفز يعطي إشارة البدء لتشكل البنية العاملية، وهذا المحفز هو بمثابة السلسلة التي تصل البنى بعضها ببعض، كما يمكن القول إنّ الانزلاقات العاملية التي تنشأ عن اختلاف أدوار العاملين هي السبب الأساسيّ في توالد بنية جديدة تفرز معها محمولات دلالية لظهور شخصية جديدة أو اختفاء أخرى، وهذا ما رُمنا إليه من تحديد ثنائية الظهور والاختفاء لهذه البنية النصية التي تعتمد مواقع العوامل وتحركاتها دافعًا أساسيًا لتخلق مسارٍ جديدٍ على مستوى التركيب السطحيّ للنصّ الروائيّ.

(٣-٣-٣) المسار السردي الثالث ورحلة الذات

يحتلّ هذا المسار موقعه في بنية النصّ من خلال برنامج سرديّ مقدم منذ اللحظات الأولى لانطلاق الرواية في جزئها الثاني "مريود"؛ إذ ترتد الصيغة التركيبية للاتصال بالموضوع إلى شخصية الراوي "محيميد" وحده، وذلك على وفق المعادلة الآتية:

عا ∪ م ←——— عا ∩ م

وهذه الصيغة هي التي تنتظم جميع الأفعال التي تدخل في إطارها، فتجعلها محولة إلى اتصال ذاتيّ ينبع من رغبة الذات الداخلية في الموضوع المطروح، ويتجلى الطابع المعادي لرحلة الذات من خلال طبيعة الموضوع الذي تتصل به الذات حيث يمكن عنونته بـ"الرغبة في استرجاع ما مضى" من حياة الراوي في قريته، ولذا تعدّ القرية "ود حامد" فضاءً مغتنى بوظائف سابقة عاينتها الشخصية، وهي وظائف تحمل قيمة دلالية كبرى تثمّن الموضوع المرغوب فيه، إذ إنها تحتوي على حصيلة معرفية سابقة محددة ومعروفة بدقائقها لدى الذات/العامل، لذلك فإنّ الرغبة هنا تنبني على وفق العودة إلى هذه الحصيلة المعرفية التي اكتنزت بها أحداث الماضي لا الرغبة في معانقة شيء جديد لا تعلم به الشخصية الراوية. وتأسيسًا على ذلك فإنّ القيمة التي يرهنها الموضوع لصالح الراوي تخلو من أيّ إشارات تبعث على المفاجأة والدهشة، ولعل غياب محور الصراع في فئة المساند والمعارض ومحور الإبلاغ في فئة المرسل والمرسل إليه هو الباعث الأساسيّ لهيمنة الطابع العاديّ المألوف لهذا المسار السرديّ.

ولعلنا نجد الإرهاصات الأولى لتخلق هذا المسار في الجزء الأول من الرواية "بندر شاه- ضو البيت"، حيث شهدت زيارة "الطريفي" للراوي من أجل دعوته إلى معسكره[١] فاتحة لتفجير ذكريات الراوي الذي يرتبط ارتباطا لازمًا بـ"الطريفي" نفسه، فكان حدث تذكر "مريم" والدة "الطريفي" المحفز الأساسيّ الذي دعا الذات/الراوي إلى استقطاب رغباته وعلاقاته بالآخرين في مونولوجات مستمرة تشهد تبلور الناحية النفسية والوجدانية التي اكتنزت بمحور إرادة الفعل والمقدرة عليه حسب التقسيم الغريماسيّ لبرنامج الكفاءة السردية. وهذا الارتكاز على عناصر الحياة الماضية - وبالأخص العلاقة التي تربط "الطريفي" بأمه "مريم" من جهة، والعلاقة التي تربط الراوي بـ"مريم" من جهة أخرى – من شأنه أن يستشرف آفاق الحياة القابلة من خلال إعادة إنتاج أفعال تسير على وفق النمط القديم؛ أي على مبدأ التوازي بين أفعال تمّت في الماضي، وأخرى تتم في الحاضر، وهذا التوازي يستهدف شخصية "الطريفي" بالأخص في محاولة من الراوي لردعه عن سلوكه، والإبقاء على كينونته الأولى، كما تبلورت في الماضي، ولكن إخفاق

[١] ينظر: بندر شاه- ضو البيت، ص ٩٤.

مسعى العامل/الراوي في برنامجه جعله يغلق رحلته في إطار الحاضر ليستكملها في تداعيات الماضي بكل منجزاته السردية، ولهذا كان الإلحاح الواضح على بعث صور الماضي بجزئياته كامنة في عقل الذات ووجدانها. فتستجيب هذه الذاكرة المخزونة إلى معطيات الرغبة التي تبثها الذات في الموضوع في رحلة مضادة، هي رحلة عكسية تستقطب ممثلين آخرين يستوحيهم الراوي من ماضيه، وهم: "الجد"، و"مريم"، ولا غرو أنّ هذا الانتقاء مقصود، فهو حلقة الوصل التي تربط الراوي بأرضه، وهو محفز لبعث عواطف الشوق والحب والحنين إلى أرضه من خلال توظيف هذه الشخصيات من ذاكرته المخزونة، وإسقاطها على أرض الواقع.

وبالارتداد إلى قصة الماضي تلك تتضح الكثافة التي يوظفها الراوي في علاقته بالجد، وهي علاقة مبنيّة على الألفة والمودة: **"كانا مثل أخوين توأمين، كأنهما اقتسما حصيلة أعمارهما بالتساوي، فلا هو يصغر جده، ولا الجد يصغر حفيده"**[١]. وبما أن هذه القصة التي رهنها الراوي في حاضره المعيش حاضرة في وجدانه أيضًا، فإنّ مسألة تحقيقها في مراحل العملية السردية الثلاث: الفرضية، التحيين، الغائية تكاد تكون مستحيلة، وذلك لغياب عنصر الجد في عناصر هذه العملية، وهو غياب نصيّ يُكتفى بالإشارة إليه عرضًا من خلال قصة الراوي نفسه، ولعل هذا الاستذكار يؤكد حقيقة القيمة التي يبعثها الراوي في واقعه، فهي قيمة ذاتية لا تعود بالنفع إلا إلى العامل/الذات.

وبدا موضوع الجد في ذاكرة الراوي محفزًا على تمظهر قصة "مريم" وأخيها "محجوب"، وعلاقتها بالذات أيضًا، ولهذا التوظيف الذي قامت أسسه على رغبة الإرادة لدى العامل/الذات جانبان:

- جانب صراعيّ يكشف عن رغبة الراوي في الاستحواذ على "مريم"، والزواج بها، ثم دخول الجد عائقا يحول دون تحقق مسألة الارتباط تلك.
- جانب حميميّ يكشف عن التآلف الروحيّ والتقارب النفسيّ الذي يجمع بين الراوي و"مريم" من جهة، وبين الراوي و"محجوب" من جهة أخرى، ولعل لتوظيف هذا الجانب تسويغًا متعمدًا من الراوي لرفضه سلطة "الطريفي" في صراعه مع "محجوب" القوة الأصيلة في البلد، واندغامه تاليًا بتلك السلطة الأولى.

وتأتي قصة "مريم" مع الراوي لتشحن ذاكرة الراوي بسيل من الانفعالات العاطفية والارتباط الأثيريّ بها، وفي الوقت نفسه تحدد موقفه مع جده الذي نستطيع القول بأنه موقف يغلب عليه طابع التحول؛ أي إنّ رفض الجد لعلاقة الراوي "بمريم" هو رفض صريح لكينونة

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ١٣.

الذات/"مريم" في ارتباطها بالراوي: **"يومذاك بدأ يتراجع عن الدور الذي كان جده يهيئه له، وكان عليه أن يحارب بسلاحه هو، فحارب بسلاح جده، وانهزم، وذهب ولم يعد إلا بعد أن انتهى كل شيء"**[١]. ويمكن القول بأن "مريم" باعتبارها موضوعًا يرغب به العامل/الذات/الراوي تسهم في إثارة تغييرات على مستوى محور الرغبة بين العامل/الذات/الراوي وشخصية الجدّ باعتباره هو الآخر موضوعًا مفترضًا مرغوبًا فيه، وتوظيف موضوع "مريم" من شأنه أن يحدث العديد من الانزلاقات العاملية التي تصيب الترسيمة في مسار الاسترجاع الاستذكاريّ؛ إذ إنّ الجدّ الذي كان موضوعًا يتحول إلى عامل معارض يحاول إفشال مسعى الراوي في اتصاله بالموضوع، ويحقق مسعاه، وهنا يظهر التفسخ العلائقي بين الراوي و"مريم"، ممّا يفقد الترسيمة قيمتها في إقامة الأطر اللازمة لسيرورتها وثباتها.

وعليه، فيجدر القول إنّ انفتاح المسار السرديّ الثالث المتجسد في ثنائية الخطاب الدلالية: الذاكرة/الواقع على حكاية الماضي في إطار الحاضر، يجعله يقولب الذات الراغبة في إطار ضيق فرديّ، تمثله حركة الزمن الحاضر للملفوظ النصيّ الروائيّ، بينما تتحرك الذات ضمن بنية عاملية متشعبة في حكاية الماضي، فيجعلها تشير إلى قصة الآخرين المندغمة أصلا في قصتها هي، لكن الرحلة في كلتا الصيغتين هي رحلة ذاتية فردية ترتبط بموضوع فرديّ، وعواقبها فردية، وإذا كان الباعث عليها مستحضرًا في قصة سابقة هي قصة "الطريفي" مع الراوي، فإنها رحلة معزولة مفصولة عن عالمها الآنيّ الذي تعيش فيه، وبذا فإننا لا نجد بنية عاملية بالمعنى النحويّ الذي وظفه (غريماس) في ترسيمته؛ إذ إننا لا نعثر على مساعدين يعينون الراوي على سرد أحداث ماضوية، كما أننا لا نعثر على معارضين يمنعونه من عرض حكايته تلك. وإذا تأملنا فئة المرسل والمرسل إليه سنجد أنهما شخص واحد وهو الراوي نفسه، الأمر الذي يجعلنا نخرج برؤية واضحة لطبيعة هذا المسار، فهو مغلف قلبًا وقالبًا بمواصفات الذات الواحدة، وبوظائفها وعلاقاتها مع الآخرين؛ لأن نتائج رحلتها ستؤول إليها دون غيرها.

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ١٧.

الفصل الخامس: بنية اللغة الروائية

- وطــــاءة

- مستويـات اللغــة

- العتبات النصيـة

- التنـاص الذاتـي

وطـــاءة

يكتسي النصّ الروائيّ قيمته الفنية ضمن التصوّر العامّ للغة الروائية نفسها، وذلك عبر الاعتناء بالخصوصية البنائية للخطاب السرديّ، والاحتفاء بالواقع التشخيصيّ للغة الذي يتكفل باستظهار صيغ الخطاب المتحكمة في عملية القول، وبما أن هذه الصيغ تمتدّ في جسد النصّ من تشكلات اللغة السردية المؤطرة للنصّ وصولا بها إلى تمثل الحوارات المتخللة في عملية البناء السرديّ، فإنّ هذا الامتداد يطبع النصّ بسمة واضحة تجعله مزيجًا من لغات شتى، بل هو موئل أنساق لغوية متباينة.

من هنا يتحقق للغة – باعتبارها مكونًا أساسيًا من مكونات النصّ الروائيّ – تمايز نوعيّ يجعلها بنية متكاملة؛ أي إنها " نظام تتكامل عناصر تكوينه تكاملا يجعل البنية جامعة مانعة، فأما أنها جامعة فذلك كونها لا تفتقر إلى شيء من خارجها لتستعين به على أداء وظيفتها الكبرى، وهي الاتصال،...ومعنى أنها مانعة فهي ترفض كل هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها"[1]، وهذا التحقق الوظيفيّ للغة داخل النسيج السرديّ يجعلها تتحدد ضمن مجموعة من القواعد والقوانين تشكل عملية القول حتى تصبح قابلة للإدراك.

وإذا كانت اللغة بناءً متكاملا تحقق لنفسها خصوصية في إطار النصّ الروائيّ، فإنها بذلك تنهض بدور على جانب من الأهمية، وهو قدرتها العالية على التشكيل والتشكل على وفق مقتضيات الخطاب الذي تنتجه، فهي بهذا المفهوم تستطيع الإيهام بالواقع الخارجيّ الذي تنقله في حدود النصّ الفنيّ، لتصنع من عناصر البناء؛ مثل الشخوص والزمان والمكان رموزًا دالة على هذا الواقع، وتبرز وظيفتها الجمالية في كونها تؤلف بين عناصرها المتباينة وخطوطها المتنافرة في لحمة واحدة ينتظمها خط واحد، فتكشف بذلك عن منظومة متآلفة من هذه العناصر المتمايزة، الأمر الذي يهيئها لحمل رسالتها التي تتولى مهمة الكشف عن قيم الحياة كما يصورها الأديب، ثم الكشف عن عمق الشخوص ومدى أفعالها على وفق هيكلية الخطاب الذي يؤطرها جميعًا، وهذه القدرة التي تتوافر للغة في النصّ الروائيّ تربأ بها عن تضييق مجالها في جعلها مجرد جهاز للتوصيل المباشر أو وسيلة إخبار مباشرة، فتتعدى هذه المرحلة لتقدم المعنى المقصود بأسلوب غير مباشر مبنيّ على أساس المعرفة الشاملة بخبايا النصّ وبدلالاته المقصودة، وهذا الأمر يستدعي من القاصّ أن يتوارى خلف إبداعه، ويدع الأفعال والأحداث تتحرك وتتنامى على وفق حركة الزمن المتشظية، وهذه هي اللعبة الروائية التي تقوم بها لغة الأدب في كونها " تصنع النظام من الفوضى، وذلك من خلال البناء المتعمد، وكلما كان البناء أكثر تركيبًا من حيث تداخل

---

[1] حسان، تمام (١٩٨٣)، اللغة والنقد الأدبي، **فصول**، ٤، (١)، ص ١١٧.

الأشياء بعضها في بعض بهدف الكشف عن حركة الحياة المعقدة الآلية الخفية احتاج العمل إلى مزيد من الإدراك والتأمل، وبالتالي تتضاعف المتعة الجمالية لدى متأمله"[١].

إنّ لغة الرواية إذا ما أحسنت صياغتها في نطاق البنية النصية تسهم في تخصيب الأبعاد الدلالية لمكامن النصّ المستترة في أرضيتها، وتكشف عن المغزى الذي رمزت إليه محمولات النصّ البنائية، وهنا يتضح دور اللغة في التأليف والتنسيق بين أبعاد الزمن وأفكار الشخصيات في كونها " تجعل الماضي واقعًا معيشًا، وتمتدّ بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات، كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية"[٢]، مما يكيف لها سبل التعامل مع حركة الزمان المتكسرة في إطار الرواية، وهذا الأمر يعود بالفضل إلى اللغة التي اكتسبت أهميتها في العمل القصصيّ باعتبار مجموعة المفردات المكتوبة على صفحات الورق قد تساوي لقطات عدة إذا ما تحولت إلى عمل دراميّ.

إنّ من أهمّ ما يميز الخطاب الروائيّ هو اشتماله على عنصر الحوار، وهذا من شأنه أن يرفد النصّ بسيل من لغات شتى داخل البنية الواحدة، فتتخلق بذلك لغة محملة بالقصدية والوعي والأيديولوجيا لشخوصها، كما أنها تسعى إلى كسر نبرة الكاتب المتعالية؛ لتتنوع في عرض منظورات ورؤى متعددة ومختلفة من حيث الواقع الاجتماعيّ والبيئة الثقافية التي تمثلها شخصيات النصّ السرديّ. ولا غرو ما لهذا التوظيف من أثر في تعيين نسبية الحقيقة والتخلص من جمودها وثباتها، كما أنها تبعد النصّ عن معيارية الحكم الذي يراهن على مصير الشخصية لتتجاوزه إلى خلق ملفوظات أخرى يتم استدعاؤها داخل حلبة النصّ، ويكون لها الدور الأكبر في مجادلة الحقيقة أو معارضتها أو تشخيص أفق وعيها بعيدًا عن الجمود، جنوحًا إلى الوصف والتحليل.

من ذلك نرى أنّ العملية اللغوية في العمل الأدبيّ والروائيّ بخاصّة تسعى إلى " تعيين الواقع النصيّ بوحدات تركيبية تُعدّد في مجاله اللغويّ، وتدعم تصوراته الاحتمالية. وعليه تكون الإحالة بتعدّد الأصوات والأساليب مدعاة للتماثل التعبيريّ الذي يستدعي الإحاطة الشاملة بتعدد اللغات وتعدد الأصوات ضمن نسيج النصّ الروائيّ"[٣]، على اعتبار أنّ الرواية فن أجناسيّ منفتح على كل اللغات والأصوات على وفق طرائق خاصّة في التوظيف والاشتغال، ممّا يثري خطابات الشخصية بوجهات نظرها حول العالم المعيش، وتتنوع في أنماطها الحوارية شأنها في ذلك شأن التهجين والأسلبة الفنية التي تتغذى في إطار الحوارية الكبرى التي تصدر عنها الرواية.

---

[١] إبراهيم، نبيلة، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، القاهرة: مكتبة غريب، ص ٣٠.

[٢] المرجع نفسه، ص ٣٣.

[٣] مويقن، المصطفى(٢٠٠١)، **تشكل المكونات الروائية**، (ط١)، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ص ١٩٥.

وينبثق تعدّد المستوى اللغويّ عن الصراعات والتفاعلات التي تنتجها شخصيات النصّ السرديّ، فتشكل بذلك تراتبية اجتماعية ترهن كل مكوّن بنائيّ في حدود قيمته ومستواه المتعارف عليه في الواقع الخارجيّ، ولهذا التمايز النوعي للغة المتشكلة مقصد أسلوبيّ مشروع بالنسبة للكاتب " لأنه مطالب بخلق لغات مساوية أولا لعدد الرواة وموازية ثانيًا لانتماءاتهم الثقافية"[١]، وعليه تنشأ تقنيات متعددة الحوار؛ فمنها حوار المتكلم مع نفسه، ومنها حواره مع الآخرين، ومع هذا التنوع الذي تصطخب به هيكلية النصّ يعمل الصوت على إدماج حكائيّ نابع من تعدد اللغات، وتوزع الملفوظات، ويعمل في الوقت نفسه على تخصيص لغة الفرد داخل النص وتفريدها بصبغة خاصة.

إنّ هذا الطرح المنهجيّ لتعدد اللغات يجعلنا نقف عند بنية النصّ الواحد من حيث عدّه مفهومًا دالا غير قابل للتجزئة أو التفكيك، مما يعني أنه يحقق وظيفة بنائية في رحم الأنساق القصصية، وفي الوقت نفسه يثري هذه الأنساق بمدلولات ثقافية محددة ينقلها كاملة دون إخلال أو تحوير. وهذا التوظيف البنائيّ والثقافيّ في آن يجعل النص مطالبًا باستدعاء نصوص أخرى خارجية لها سمات فنية مميزة تغني النصّ الأصل بمدلولات جديدة مع المحافظة على هيكليته الخاصة، " ولهذا السبب فإنّ نقل سمة ما إلى نصّ آخر إنما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة"[٢]، وفي الوقت نفسه يؤدي إلى بناء نمذجة جديدة للنصّ المستوعب تسهم في تجديد شكله وبنائه العام، بل زد على ذلك، فهو مجال رحب لترحيل أجناس أدبية أو غير أدبية في هيكليته، فنجد في النصّ الروائيّ الواحد عددًا لا حصر له من نصوص أجناسية أدبية (رسائل، مذكرات، اعترافات، شعر)، وغير أدبية (دينية، اجتماعية، تراثية)، وهذه الأجناس المتخللة تحتفظ لنفسها بصياغتها الأصلية، ونسقها اللغويّ الخاصّ، كما أنها تخلق تمايزًا نوعيًا في جسد النصّ من خلال تلونها بمكوناته البنائية إذا ما اصطدمت بها وتشربت أجزاءها، فيخرج بذلك نصّ جديد محتفظ بحدوده الأجناسية، ومندغم بروح الجديد المنصهر به، وكل هذا التمازج لا يتم إلا بفضل التعدد والتنوع الذي يقوم على اعتبار اللغة " وعيًا وليس تركيبًا نحويًا، بمعنى أنه ينظر إلى اللغة فضلا عن بعدها التواصليّ كنسق أو كنظام رمزيّ يشكل رؤية الفرد للعالم"[٣].

ونحن في إزاء هذا الطرح لبنية اللغة الروائية إنما نسعى إلى كشف مستويات اللغة التي تميزت بها نصوص الطيب صالح ومحاولة ملامسة خصائصها البنائية التي تشكلت بها، ورسمت

---

[١] حسين، سليمان (١٩٩٩)، **مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٣٧٦.

[٢] فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ص ٣٠١.

[٣] مويقن، المصطفى، **تشكل المكونات الروائية**، ص ١٩٩.

حدودًا فاصلة ومميزة لخطابات شخصياتها من خلال ما لحظناه من تعدد وافر وتمايز واضح لملفوظات النصّ الروائيّ، وسنسعى جاهدين إلى ملامسة مكامن الشعرية في العتبات النصية واضعين فصل الخطاب ونهاية المسيرة في تشكلات اللغة السردية التي صدرت عن رؤية مبدعها ومظاهر تواترها في إطار النصوص فقط، بما يمكن أن نسميه بالتناصّ الذاتيّ الذي شكل ظاهرة جديرة بالاهتمام والدرس.

(١)مستويـات اللغـة

لئن كانت اللغة الروائية أداة طيّعة لقلم الكاتب، يخطها على وفق ما يقتضيه الموقف، وما يتلاءم ومستوى الشخصيات المتحدثة، فإنّ هذا يستدعي منه التنويع في صياغاته اللغوية في مستويات تحمل هويّة المتكلم، وتكشف عن رؤيته الأيديولوجية، وطبيعة نظرته للعالم من حوله. وبناءً على هذا، فإننا سنعرض لأهم تلك المستويات اللغوية التي تجاوزت الطرح التقليديّ الذي يكتفي بمستوين اثنين: " مستوى السرد، وتكون لغته فصيحة سليمة، بل راقية، ومستوى الحوار، وتكون لغته متدنية وعامية"[١]، وسنحاول رصد مستويات أخرى تدور في فلك هذين التصنيفين، بما نلمحه من الانتماء الثقافيّ والجغرافيّ للشخصية، وفي الوقت نفسه سنحاول تلمس مظاهر اللغة الشعرية التي تتجاوز معيارية الوصف المباشر في الفهم والإيصال إلى درجة أرقى من التأويل والإبداع.

ومع هذا الطرح الذي سنتوجه إليه، فإننا قد نواجه بنوع من التداخل والتمازج بين تلك المستويات، فتنطلق اللفظة من سياقها الخاصّ، لتفضي إلى سياق آخر، وهذا التداخل ما هو إلا لعبة في يد الكاتب يكيف فيها العبارة لتتناسب مع الموقف الذي قيلت فيه، وتؤدي دورها المهمّ في البناء النصيّ للرواية.

(١-١)اللغة السرديـة

إنّ البحث عن السرد هو بحث في حقيقة الأمر عن اللغة، وهو أمر جوهريّ بالنسبة للدراسة السردية، بل هو أساسها ومحورها، فكل عنصر في هيكلية النصّ من حوادث، وشخوص، وزمان، ومكان، وحبكة، يتحول في العمل الروائيّ إلى جمل وكلمات على ورق، وهذه اللغة التي تتشكل على وفق تآلف العناصر الحكائية هي التي تكسب العمل الروائيّ خصوصيته البنائية. وهنا يأتي دور القاصّ الذي يضطلع بمهمة التجديد واختراع طرائق مستحدثة في التعبير والصياغة " تجمع بين اللغة السائدة في الأدب والأسلوب الخاص بالكاتب؛ أي الجمع بين البساطة التي تتمثل في اللغة المتداولة، لغة الحديث اليوميّ، والعمق، عن طريق المزج بين دلالات الكلمات، والتلاعب بمواقع الألفاظ في التركيب الواحد، ليكسب المعنى ظلالا، وأضواءً من هنا، ومن هناك"[٢]. وهذا الطرح المعتمد في التنويع الصيغيّ لدلالات الألفاظ يقتضي من المؤلف أن يحكي أحداثه التي حصلت في الزمن الماضي بأساليب شتى وتقنيات عدة ملتزمًا في تقديم عمله التخييليّ

---

[١] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص ١١٨.

[٢] خليل، إبراهيم (٢٠٠٨)، **بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ**، عمان: المكتبة الوطنية، ص ٢٢٨.

على زمان الحكي فقط دون العودة إلى أزمنة الفعل التي عفا عليها الزمن، التي لم يعد لها مصدر لمعرفتها وإدراكها إلا من خلال صلب العمل الروائيّ.

على أنّ هناك من يرى أنّ اللغة السردية هي عبارة عن بنية قولية دالة على بنية أخرى حركية وقولية وفكرية وعاطفية، وهذه الدلالة التي تنشأ من اتحاد البنيتين تشكل وحدة فنية رامزة للرواية، " وتحديد اللغة السردية بأنها بنية يقصد به ارتباطها بهيئة قولية مكونة من موقع وسارد، ويقصد بها ترابط جزئياتها وتكاملها"[١]. وبذا يكون تحديد الموقع الذي يضطلع منه الراوي بمهمة سرد الأحداث المحفز الأساسيّ الذي يجعله يقولب عباراته وألفاظه على وفق السياق الذي وردت فيه، وطبيعة اتساقها مع الشخصيات وهويتها الثقافية.

ويتمثل الخطاب الفلسفيّ في لغة السرد التي ينطق بها الراوي "محيميد"، ليطلق فكرته عن الحياة والموت بنوع من التأمل الذاتيّ الذي أسقطه على موجودات الكون والطبيعة، وبدهيّ أنّ هذا التوظيف الدالّ على اللغة الفلسفية لم يأت من فراغ، وإنما مُهد له بحدث اختفاء "مصطفى سعيد"، ومن ثمّ موته، فجاءت المقطوعة السردية الآتية لتشحن فكر الراوي بجدلية الحياة والموت، وفلسفة السعي والترحال: **"والحياة في هذه القافلة ليست كلها شرًا، أنتم ولا شك تدركون ذلك، قد يكون السير شاقا نهارًا، البوادي تترامى أمامنا كبحور ليس لها ساحل، نتصبب عرقا، وتجف حلوقنا من الظمأ، ونبلغ الحد الذي نظن أن ليس بعده متقدم، ثم تغيب الشمس، ويبرد الهواء، وتتألق ملايين النجوم في السماء....وأحيانا نسري بالليل ما طاب لنا السري، وحين يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود نقول: " عند انبلاج الصبح يحمد القوم السري" "**[٢].

يراهن هذا المقطع السرديّ على القيمة المعرفية التي تنضح بها رؤية الشخصية في حوارها مع مكونات الحياة، وهذه الرؤية لم تقدم على وفق معادلة مجانية تستظهر بساطة الوصف المكانيّ وموقع الإنسان فيها، وإنما تتخلق هذه اللغة الرامزة الفلسفية في حفريات القراءة النصية لتكثف من دلالة الألفاظ الموظفة، وتجعلها تتوافق مع الرؤية الذاتية لصاحبها، وتخرج إلينا بصورتها النهائية في تعريتها للموقف الفكريّ الذي يصدر من الشخصية.

إنّ هذا التوظيف البنائيّ لرمزية اللغة الفلسفية تظهر في تشكيل ثنائية الحياة والموت برؤية أخرى وبتمثل صيغيّ مغاير استدعاه القاصّ من الظاهرة الكونية: تعاقب الليل والنهار، فالليل موئل للراحة، ولتلمّس برودة الهواء بعد نهار مضنٍ شاق يكابد فيه المسافر حرقة الشمس

[١] الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا**، ص ١٧٨.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ٦٥- ٦٦.

وحرارتها. وقد طعّم القاصّ هذه الرؤية الفكرية القارّة في ذهن الشخصية باستدعاء نصّين تراثيين: الأول مستوحى من النصّ القرآنيّ في قوله:" وحين يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود"، فتتكاثف دلالات هذا النصّ الحاضر دينيًا ودلاليًا في رحم السياق الروائيّ المتمثل به، والثاني مستوحى من النصّ التراثيّ للمثل العربيّ السائر:" عند انبلاج الصبح يحمد القوم السري"، وقد ضُمن هذا المثل بين علامتي تنصيص؛ ليحافَظ على أمانة نقله حرفيًا كما هو دون تحريف أو زيادة أو نقصان بغرض الاستشهاد بقيمته المعرفية، وبهذا أصبح لهذا النصّ المستدعى مدلول ينتج عيانًا في وعي الإنسان، من حيث إشارته إلى عاقبة الصبر على مكابدة الأمور، وضمن المعنى الظاهر الذي يوحي به المثل ننفذ إلى اللحظة الزمنية بؤرة التمثل وموطن الاستشهاد في النصّ الروائيّ، وهي لحظة التحمل والصبر؛ الليل الذي يسري فيه القوم من أجل طيّ البعد، وتحقيق المآرب، يستدعي النهار الذي يبرد أجيجه مع نسيم الليل، وفي هذا تأكيد اقتضاء هاتين الفترتين من الزمن، وتكاملهما في تحقيق المنفعة، وبلوغ المقصد. وهذا التناغم والانسجام الذي تحققه اللغة في كنف البنية التي تحتضنها يحقق لها مستوًى عاليًا من الإبداع والتألق الذي يحرص الأديب على إظهاره بمهارة دون أن يشعر القارئ بالاختلال في مستوياته، فاللغة في هذا الشأن " كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها، بل كل بنية تظل مرتبطة ببعضها ومفضية إلى أختها"[١]، وما هذا التوظيف إلا لبناء نظام لغويّ يكيف أنساجه المتباينة ويجعلها شديدة التماسك.

ونلمس في مواطن أخرى من الروايات الطابع التاريخيّ الذي يغلف اللغة السردية، ويقصد باللغة التاريخية هي " تلك الدقة العلمية التي يلتزمها المؤرّخ، بمعنى آخر أننا نبحث داخل الروائيّ عن المحلل التاريخيّ الذي عادة ما يكون دقيقًا في اختيار الكلمات والتعابير المناسبة عند الحديث عن حادثة ما"[٢]، فيختلط حينئذ خطاب السرد التخييليّ بالخطاب التاريخيّ الذي نعرفه في كتب السير والمغازي؛ إذ تعتمد هذه اللغة على تضمين نصوص وحكايات متداخلة يفضي بعضها إلى بعض معتمدة التقريرية والمباشرة في عرض الأحداث، وفي أحيان كثيرة تتعاظم تراكيب اللغة وعباراتها إذا ما كان الأمر يستدعي نقل حدث مهم، فيهوّل من شأنه ويرفع من قيمته بطريقة الإخبار المباشرة التي تتجه نحو المغزى دون مواربة أو استتار، ونجد هذه اللغة تتكاثف في نصّ "بندر شاه- مريود"، ولا سيّما في تصوير حدث منشأ شخصية "بندر شاه" ومارافقها من أخبار وحكايات: **"ويرجح بعض المؤرخين أن "بندر شاه" أمير حبشي يدعى (مندرس) هرب بسبب**

---

[١] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص ١٢٨.

[٢] مويفن، المصطفى، **تشكل المكونات الروائية**، ص ٢٠٧.

صراعات على الملك أيام الملك (راس تغري) الأكبر، ومعه نساؤه وعياله وعدد من جنده وعبيده، وأنهم عبروا النيل إلى المتحة، ثم قطعوا صحراء بيوضة إلى أن وصلوا إلى منعطف النهر حيث تقوم ود حامد الآن.... فأقاموا هنالك وبنوا بلدا أسموها (دبوراس) أي (الربوة) بلغتهم، حسبما تروي الأساطير. وقالوا إن هذا الأمير (مندرس) وجد معابر حجرية من عصور غابرة..."[١].

يتوقف القارئ إزاء هذه اللغة السردية أمام فاتحة النصّ الروائيّ: (ويرجح بعض المؤرخين) التي تنهض على مسؤولية نقل الخبر من أحد المؤرخين مؤديًا بذلك دور الإيهام بالصدق التاريخيّ الذي يعتمده المؤرخون ونقلة التاريخ في رواية أخبارهم، ويعضد هذه الأمانة في حرفية النقل الإتيان بالمسميات المدونة في كتب التاريخ وبطون الأساطير كما هي بين أقواس تنصيص؛ لمدّ القارئ بصورة صادقة عن الخبر كما ورد في تلك الموروثات التاريخية. علاوة على ذلك، فإننا نلمح في هذا المقتبس أنّ الاعتماد على نقل الخبر يتم من خلال راوٍ مجهول يضطلع بمهمة الإخبار، فكأنّ سرد الحكاية يتمّ على ذمته هو، وهو راو كما نلمح مجهول الهوية يكتفى بالإشارة إليه عرضًا من خلال لفظتي (يقال / أو يروى) اللتين عرفناهما في أسانيد الإخباريين ونقولاتهم. ولا نغفل ما لهذه الطريقة المباشرة التي تتبع تحركات الشخصية في سند الخبر من فائدة، من حيث دورها في إثراء النصّ المنقول بوافر هائل من المعلومات التي تفيد القارئ، وتجعله مثمنًا لقيمته المعرفية والدلالية.

وإذا كانت اللغة السردية في النصّ السابق تنحو منحًى تاريخيًا في السرد، فإننا نواجه في بعض الأحيان بطابع مباشر آخر ينحو منحى التقرير الصحفيّ الذي يكتفي بالإشارة إلى الخبر، وذكر متعلقاته بصورة متتابعة فيها تلخيص؛ للخروج بلب الموضوع. من ذلك ما نجده في رواية السارد بلسان جده عن خبر مقدم "مصطفى سعيد" إلى القرية، وزواجه من "حسنة"، يقول:**" فقلت أسأل عنه جدي، فهو عليم بحسب كل أحد في البلد ونسبه، بل بأحساب وأنساب مبعثرة قبلي وبحري...لكن جدي هز رأسه، وقال إنه لا يعلم عنه سوى أنه من نواحي الخرطوم، وأنه جاء إلى البلد منذ نحو خمسة أعوام، واشترى أرضا تفرق وارثوها، ولم تبق منهم إلا امرأة، فأغراها الرجل بالماء واشتراها منها، ثم قبل أربعة أعوام زوجه محمود إحدى بناته. قلت لجدي: أي بناته؟ فقال: أظنها حسنة"**[٢].

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٤٩.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠.

يلحظ القارئ هنا أنّ عملية نقل الخبر تتم من شخصية راوية توجه كلامها إلى السارد، ثم يتم إعادة نقل الخبر بلغة السارد على وجه الشمول والتعميم، لتخرج إلينا العبارات متوالية ودالة على المقصد الذي من أجله وظفت في رحم الحكاية، وهذا الراوي الأول هو بمثابة بنك المعلومات الذي يستقي منه السارد معلوماته، ويحوله بعد ذلك إلى متابعات إخبارية مباشرة تهم القارئ في إثراء معرفته بتلك الشخصية المتحدث عنها، زد على ذلك هذا التتابع في طرح السؤال والإجابة عنه مما يؤدي إلى تقريبه من مستوى التحقيق الصحفيّ الظاهر في معلنات الجمل الحوارية: **"فقلت أسأل عنه... قال إنه لا يعلم"**، ومن خلال هذه المعلنات السردية يراوح السارد بين تقنية نقل الكلام كما هو على لسان الشخصية المحاورة، فيعتمد أسلوب الخطاب المباشر، وأحيانا يعتمد نقل مهمة الإخبار بلسانه هو محيلا بذلك على أسلوب الخطاب غير المباشر، وفي هذا التوظيف ملمح واضح على التنوع الحكائيّ لنقل الأخبار وتقديمها مناصفة بلسان الراوي تارة وبلسان الشخصية تارة أخرى.

وتأتي اللغة السردية في سياقات أخرى مغلفة بطابع وجدانيّ يستهدف نقل مشاعر الشخصية الداخلية، والبوح بمكامن أحاسيسها في علاقتها بالمكان والشخوص حولها، فتبدو اللغة السردية هنا محاطة بهالة من فيض الذكريات والأحلام التي تنسج في مخيلة الشخصية، وتكتسب اللغة هنا خصوصيتها في تلونها على وفق رغبات الشخصية، فتنحصر في إطار الذاتية واستبطان النفس، وهذا ما نجده في اللغة التي أشاعها الراوي "محيميد" جرّاء عودته إلى قريته بعد أن بلغ به العمر عتيًا[1]، الأمر الذي يجعلنا نقول إنّ تشكل اللغة السردية وتحديد مستواها البنائيّ إنما ينشأ من السياق الذي تتحدث عنه وحسب علاقتها بالشخصية، فكما لحظنا هذه المباشرة والتقريرية في سياق الإخبار ونقل الأحداث، لمحنا في الوقت نفسه هذه الوجدانية الفردية في اصطباغها بالذاتية المفرطة لرؤية صاحبها.

وتحتفي اللغة السردية من جهة أخرى بخاصية بنائية مهمة، وهي قدرتها الفائقة على استيعاب أجناس أدبية متخللة في ثناياها؛ من شعر، وخواطر، ورسائل، ومذكرات، وهذه الوسائل المتاحة للروائيّ في مقدرته على امتحاحه من تلك الأنواع تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة في الحياة اليومية، أو في مجال البحث العلميّ أو التفكير الفلسفيّ؛ لتكون الرواية على وفق هذا العرض ساحة مفتوحة على عناصر فنية مغايرة ومخالفة لها في الأسلوب والتكنيك الفنيّ.

---

[1] ينظر: بندر شاه- مريود، ص ١١.

وتعدّ الرسالة التي بعثت بها "مسز روبنسن" إلى الراوي "محيميد" مثالا واضحًا على انفتاح الرواية على هذا النوع الأدبيّ الذي يسمح بتشكل لغة الشخصية صاحبة الرسالة على وفق مستواها الثقافيّ، الأمر الذي جعلها مغايرة للغة السرد في خطاب الراوي، فكان لهذا التمايز الصيغيّ والتنوع في توظيف العبارات دوره في إضفاء خصوصية على صيغة الخطاب الروائيّ الذي من شأنه أن يستثمر هذه التقنيات الفنية باعتبارها مكونات تسعى لخلق أشكال حكائية مختلفة، بحيث يصبح هذا الانفتاح خصيصة نصية تستدعيها مواصفات السرد وأبعاده التخييلية.

وللغة الشعر نصيب واضح في ثنايا اللغة السردية التي لا تشكل محفزًا واضحًا في سير الأحداث قدمًا بقدر ما تجنح نحو وقفات تأملية للحدث؛ لتفسح المجال لإثارة مخيلة القارئ، وجعلها تتطلع نحو خلق صور خيالية تتوقف إزاءها الحركة وتتقدم سطوة الفعل، وتميل نحو السكونية والهدوء، ولا غرو أن للغة الشعر خصوصية واضحة؛ إذ إنها تفترق عن لغة النثر في أنها تراعي الوزن والقافية لتحتفظ لنفسها بإيقاع معين لازم يضفي حيوية على السرد الروائيّ، ويسهم في كسر حدّته الصارمة القائمة على عشوائية العرض، إضافة إلى ذلك، فإن اللغة التي تميز بها الشعر هي لغة خاصة بإحساسات الإنسان سواء أكان هذا الشعر عربيًا فصيحًا أم كان عاميًا، فالشاعر يتميز:" بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغويّ"[١]. من هنا احتفت روايات الطيب صالح ببعض المقطوعات الشعرية العامية الشعبية والفصيحة التي تماشت مع الأجواء الشعبية واللحظات المؤثرة التي استدعتها أحداث الرواية، وضمن تقصينا لتلك الأغاني والأشعار لاحظنا أنها تندرج فيما يأتي:

أ)أشعار تعرض حالات الفرح والاستبشار، وبث البهجة والرضا في النفوس، ولا سيّما تلك التي تظهر في مواسم الأعراس، ومثال ذلك:

" نعم العبا وحادا

بي سهل القريش شاف العلم نادى

زار جد الحسين

فرشوله الزبيب والتين والحبحب

كاسات من حميا قالو له هاك اشرب

زار جد الحسين "[٢].

---

[١] كوهين، جان (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ٤٠.

[٢] عرس الزين، ص ١٠١.

فالمقطع الغنائيّ يستظهر حلقة المداحين والمغنين في حدث عرس "الزين"، وقد اختلطت لغة الشعر هنا بمقطع حواريّ يشهد على حيوية المقطع وتمثله بصورة عيانية مباشرة، كما أنّ تكرار العبارة في المقطع يؤكد مدى تعمّق الفكر الدينيّ، ولا سيّما الصوفيّ، في فكر المجتمع السودانيّ وتأثره به. وقد يعدّ التوظيف الشعريّ نابعًا من محاولات تفريج الهمّ عن النفس الإنسانية في لحظات انكسارها وخمولها، كما تشهده أشعار المسافرين على الطريق الصحراوية في المقطوعة الآتية:

" دركسونك مخرطة وقايم على بولاد

وغير ست النفور الليلة ما في رقاد

وارتفع صوت آخر يجاوبه:

ناوين السفر من دار كول والكمبو

هوزز راسه فرحان بالسفر يقنبه....

ثم نبع صوت ثالث يجاوب الصوتين:

واوحيحي ووا وجع قلبي

من صيدة القنص الفترت كلبي

القاري العلم من دينه بتسلي

والماشي الحجاز من جده بتقلبي "[١].

فالمقطوعات الغنائية المتخللة تعبر بصدق عن مشاركة الجميع في الغناء والرغبة الملحة في تفريج النفس عن هموم الحياة، وما يصاحبها من حالات الملل والسأم، وقد انعكس تصوير مشهد السفر على ألفاظ مغترفة من معجم الرحيل، وآلات النقل، كما تنطق هذه المقطوعات – بحرارة- عن جوّ من الحميمية والتآلف الجماعيّ بين المسافرين، فكأنهم في جوّ أسريّ متناغم، يجمعهم، ويحتضنهم على اختلاف مشاربهم، ومبادئهم.

ب) أشعار مشحونة بدلالات ورموز ترتدّ إلى رؤية فلسفية وتأملية في خطاب الشخصية، فتضع القارئ أمام ذاتية النظرة وحصر أفقها التخييلية، ومثال ذلك الشعر الذي غناه "مصطفى سعيد" وهو مخمور في مجلس شرب:

" هؤلاء نساء فلاندرز

ينتظرن الضائعين،

ينتظرن الضائعين الذين أبدا لن يغادروا الميناء،

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١١٥- ١١٦.

ينتظرن الضائعين الذين أبدا لن يجيء بهم القطار،
إلى أحضان هؤلاء النسوة، ذوات الوجوه الميتة"[١]**.**

تمثل المقطوعة السابقة صورة عن حالة الضياع التي يعاني منها البطل، والعبارات وإن بدت تلهج باللغة الجماعية باستخدام ضمير الغائبين، إلا أنها تعكس حالة من التشظي النفسيّ والاضطراب الروحيّ الذي يشهده البطل في بلاد الغربة، وما كان من شأنه مع نساء أوروبا، والتكرار اللفظيّ على مستوى العبارة يعدّ مرآة صادقة عن الإلحاح الذي يستبطن حيرته ويفضح أسراره.

إنّ هذا التوظيف الفنيّ للغة الشعر الغنائيّ إنما يرتدّ بنا إلى الهيكلية البنائية للسير الشعبية العربية التي تتوقف عند مقطوعات شعرية تنطق من خلال مضامينها عن عمق الواقع الإنسانيّ، وهذا التطابق يحمي الحكاية من الوقوع في صدأ الجمود التقريريّ للغة النثر المباشرة؛ لينطلق بها نحو تمثيل صادق لهذا الواقع من حرية البناء، ومرونة الأداء.

(١-٢)اللغة الحواريـــة

تضطلع هذه اللغة بوظيفة التواصل بين الشخصيات لخلق علاقة حميمية بينها، أو لإبراز وجهات نظرها، كما أنها تنهض على الكشف عن المستويات الثقافية والاجتماعية للشخصية المتحاورة، ومدى تفاعلها في إثراء منابع الحوار والاتصال مع الآخرين، بتحديد وضعيتها على أرضية النصّ الروائيّ. وإذا كان الحوار يتلوّن بتلون الشخصية ويحدد قيمتها المعرفية، فإنه يضفي تمايزًا نوعيًا حتى على مستوى الشخصية الواحدة؛ إذ إنها تتأثر بالسياق القصصيّ الذي ترد فيه؛ " لأنّ السياق من شأنه أن يخلق الظرف النفسيّ الذي يلائمه نمط من الحوار دون سواه"[٢]. وقد لمسنا هذا التمايز في خطاب الشخصية الواحدة في روايات الطيب صالح، فشخصية كل من "محجوب" والراوي "محيميد" مثلا كانت تتولى مهمة الحوار باللغة الفصحى أو اللغة الوسيطة التي تسعى إلى التفصيح في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، بينما انفرد "محجوب" بالحديث بالعامية في رواية"عرس الزين"، وتابعه الراوي "محيميد" في استخدام هذه اللغة في رواية "بندر شاه"، ولعل هذه المغايرة في تقنية التوظيف اللغويّ ترتدّ إلى الفكرة العامة التي قامت عليها كل رواية، ففي حين سيطرت جدلية العلاقة بين الشرق والغرب في فكر المثقف، فاستدعى الأمر اللجوء إلى اللغة الفصحى ليؤدي الحوار مقصديته، وجدنا ترخّص الشخصية في الإتيان

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٧- ١٨.

[٢] مسلم، صبري (١٩٩٩)، الحوار في الفن القصصي "مدخل تنظيري"، **اليرموك "جامعة الموصل"**، (٦٢)، ص ٦١.

باللهجة المحكية في كلتا الروايتين: "عرس الزين"، و"بندر شاه" نظرًا لسيطرة البيئة المحلية السودانية في تشكيل لغة الشخصية وحصرها في قالبها الشعبيّ الدارج.

وإذا أمعنّا النظر في طبيعة الجمل الحوارية التي اكتنفت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، سنلمح أنها جاءت متضمنة في سياق السرد القصصيّ على نحو من الاقتضاب والإيجاز، إذ كان الهدف منها هو كسر معيارية السرد في تسلسله الخطيّ في عرض الأحداث إلى إحداث وقفات استراحية تدع الشخصية تقدم نفسها بأسلوبها ولغتها؛ لترفد الرواية بمزيد من تعدد المستويات للشخصيات، وقولبة الهيكلية بتشخيص جماليّ يسعى إلى إكسابها خصوصية بنائية معينة، إضافة إلى ذلك، سنلحظ أنّ هذه اللغة الوسيطة بين الفصحى والعامية التي تتحدد بأنها "فصيحة في المفردات، وفي الإعراب عامية، ومن ناحية تركيب الجملة ودلالة مفرداتها وتعبيراتها فصيحة تقترب من الاستعمال العاميّ إذا قرئت بتسكين أواخر كلماتها"[١]. ونستشهد على ذلك في الحوار الآتي: **"وقال ود الريس في غضب مصطنع: ماذا يفهمك أنت في هذه الأمور؟ أنت وحاج أحمد كل واحد منكم اكتفى بامرأة واحدة، ولما ماتتا وتركناكما لم تجدا الجرأة على الزواج...الله سبحانه حلل الزواج وحلل الطلاق، وقال ما معناه خذوهن بإحسان أو فارقوهن بإحسان، وقال في كتابه العزيز: النسوان والبنون زينة الحياة الدنيا"**[٢].

يوجه الحوار السابق الذي دار بين "ود الريس" و"الجد" موقفًا اجتماعيًا تتخذه الشخصية من مسألة الزواج، وهذا الموقف يصرّح برؤية الشخصية وطبيعة نظرتها للموضوع، وقد جاء عرض الموضوع بلغة تغرف من المعرفة السطحية للشخصية عن الدين وأحكامه، كما يبرز التفاعل النصيّ بين الشخصية والموضوع ليس فقط في هذا الجانب المعرفيّ، وإنما تضمّن الشخصية عامدة نصًا قرآنيًا لا يحمل دلالات بلاغية فحسبُ، وإنما تقدم تحويرًا مقصودًا لهذا الاستدعاء إلى النصّ الروائيّ عبر المحاكاة الساخرة (أو الباروديا)، إذ ينتقل النصّ القرآنيّ من أجوائه المتعالية الدينية إلى الحديث العاديّ المبتذل؛ أي من المقدس إلى المدنس، فالآية القرآنية كنصّ سامٍ متعالٍ توظف لخدمة نصّ وموضوع مبتذل في سياق الإثارة والرغبة الجنسية لدى الرجل، وفي هذا التوظيف يضع النصّ الروائيّ القارئ أمام سخرية المشهد، واعتباطية اللغة.

وفي بعض الأحيان نلمح اختلافًا بين مستوى الحوار الداخليّ المعروف بالمونولوج، وحوار الشخصية الخارجيّ، فتفصح لغة الحوار الداخليّ عن فكر الشخصية الواعي الذي لا تستطيع البوح

---

[١] نوفل، يوسف (١٩٧٧)، **قضايا الفن القصصي: المذهب- اللغة- النماذج البشرية**، (ط١)، القاهرة: المطبعة العربية الحديثة، ص ٣٤.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٨١- ٨٢.

به أمام الشخصيات المسطحة في التفكير والأيديولوجيا، وقد مثل الحوار بين "محجوب" والراوي هذه الفكرة في القول الآتي:

" وسألني محجوب: هل بينهم مزارعون؟

وقلت له: نعم، بينهم مزارعون، وبينهم كل شيء. منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم مثلنا تماما. وآثرت ألا أقول بقية ما خطر على بالي: مثلنا تماما. يولدون ويموتون، وفي الرحلة من المهد إلى اللحد، يحلمون أحلامًا بعضها يصدق وبعضها يخيب، يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد، فيهم أقوياء وبينهم مستضعفون..."[١].

من الواضح أنّ اللغة التي تحدث بها الراوي إلى "محجوب" في نطاق الحوار الخارجيّ تختلف عنها في الحوار الداخليّ، فهي في الأولى تنحو منحى التسطح والمباشرة، وتبسيط المعنى، لكنها في الثانية تسبر غور الشخصية الفكريّ، وتطبع حديثه بطابع مؤدلج، وكأنه في هذه الحالة منتج أيديولوجيا معينة يقدمها للقارئ واضحة معاينة لواقعه. وقد غلفت هذه الرؤية الفكرية بطابع شعريّ خاصّ؛ إذ إنها اغترفت من لغة الإيحاء والرمز الإنسانيّ التي تضطلع بمهمة التعبير عمّا وراء اللغة المباشرة وصولا إلى لغة ثانية يتأملها القارئ تأملا واعيًا؛ ليستدرك مقاصد الشخصية، ويستخلص مبتغاها، وقد عضدت هذه اللغة غير المباشرة بفيض زاخر من الكلمات المتقابلة دلاليًا: (المهد- اللحد، يصدق- يخيب، أقوياء- مستضعفون)، ولا شك في أنّ هذا التوظيف الطباقيّ للمفردات من شأنه أن يثبت المعنى في النفس، ويزيده وضوحًا وجلاء في أرضية النصّ الروائيّ، الأمر الذي يجعل القارئ يتلمّس مآرب الفكرة بصورة صحيحة خالية من الضبابية والغموض.

وبتتبعنا لغة الحوار الداخليّ "المونولوج" في روايات الطيب صالح سنلحظ التنوع الصيغيّ الذي تشكلت حسبه اللغة بحسب السياق الذي يضمها، كما أنها جاءت متلائمة مع خطاب الشخصية التي قدمها إلينا القاصّ كما هي، لا كما يجب أن تكون، فبدت اللغة مطواعة مرنة تتلون على وفق الموقف الذي تمثله، لتشكل بحق مرآة عاكسة لمقصدية صاحبها، ومنسجمة في آن مع انتمائه الفكريّ، وهذا التلاؤم الصيغيّ نلمحه في تشكل اللغة في نطاق الخطاب الفلسفيّ والفكريّ الذي صدر من الشخصية؛ لتكتسي ثوبًا مميزًا يبين عن مدركات الشخصية، وأسلوبها الحياتيّ. ففي خضمّ العلاقة الحميمية التي تربط بين "مصطفى سعيد" و"إيزابيلا سيمور" تضطلع الشخصية هنا بفيض زاخر من ملفوظات فلسفية وإشارات أيديولوجية تفصح عنها اللغة التي دمجت الواقع

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٧.

الراهن الذي تعيشه الشخصية مع حاجتها إلى الإفصاح عن مآربها ومعتقدها: **"ونحن في قمة المأساة صرخت بصوت ضعيف: لا، لا. هذا لا يجديك نفعًا الآن، لقد ضاعت اللحظة الخطيرة حين كان بوسعك الامتناع عن اتخاذ الخطوة الأولى، إنني أخذتك على غرة، وكان بوسعك حينئذ أن تقولي: لا...لو أن كل إنسان عرف متى يمتنع عن اتخاذ الخطوة الأولى، لتغيرت أشياء كثيرة. هل الشمس شريرة حين تحيل قلوب ملايين البشر إلى صحارى تتعارك رمالها، ويجف فيها حلق العندليب؟"**[١].

لا شك في أنّ اللغة تلك مفعمة بالحاجة الملحة الإنسانية التي استقاها البطل في علاقته بالمرأة، التي تمثلت في محاولة الاقتراب منها، ومن ثمّ النيل منها، لكنه في الوقت نفسه لم يفرد لفعله السلوكي مجالا رحبًا في التحقق، بل أشفع هذا الفعل بلغة تأملية تصرّح بمكنون رغباته وبفلسفته القائمة على السطو وحبّ السيطرة دون تقديم تسويغ مشروع على فعلته، وقد تساوقت هذه الفلسفة مع سيل اللغة الهادفة التي تشكلت في الاستعارة من موجودات الطبيعة لتقدم خلاصة فكره، وطبيعة رؤيته للأشياء حوله، ومدى علاقته بالآخر الذي كان بمنزلة ندّ له لا بد من ردعه وكسر سطوته، وترك السؤال الأخير فسحة لتنشيط مخيلة القارئ لمدّ النص بوافر من التأويلات التي تمتلئ بها بياضات النصّ وتتخم دلالاته النصية.

وإذا انتقلنا إلى لغة الحوار الخارجيّ في روايتي "عرس الزين" و"بندر شاه" سنلحظ أن اللغة العامية هي المسيطرة على نمط التواصل اللغويّ بين الشخصيات، فبدت هذه اللغة على بساطتها ورهافتها بالنسبة للمجتمع السودانيّ قادرة على الإيهام بهذا الواقع بأقصى درجات الإيهام، غير أننا لا نقصد من وراء ذلك أن تكون هذه اللغة هي دعوة لترجمة الواقع بحرفيته، فالرواية أبعد ما تكون عن ذلك؛ لأنها " نسق جماليّ ومعرفيّ في امتلاك الواقع، ووعيه، وسبيله الكلمة المقروءة"[٢]، فمهما بالغ أصحاب الواقعية في إخضاع مادة الفن للواقع المعيش، فإنّ الفن ينأى عن هذا التسجيل المباشر، والتوثيق الصارم للغة الحياة اليومية. وهذا ما لمسناه في اللغة العامية التي شهدناها عند الطيب صالح، إذ إننا لا نلمح هذا الجنوح إلى التهويمات الرومانسية أو المعاضلات الجملية، وإنما اكتسبت هذه اللغة خصوصيتها من صفات هذا التلقي السودانيّ الأصيل الماثل في ذهن الكاتب، ففصحاه المبسطة من فصحاهم وحواراتهم الدارجة باللغة المحلية هي حواراتهم اليومية، حتى الاستعارات والمجازات التي توسلت بها هذه اللغة إنما تنبع من خصوصية أرض السودان وثقافة أهلها.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤٧.

[٢] أبو هيف، عبد الله (١٩٩٠)، لغة الحوار في الرواية العربية، **الفكر العربي**، (٦١)، السنة ١١، ص ٤٩.

وبما أنّ الحوار يحمل في ثنايا صياغته اللغوية حديث الشخصية، فهو يتلون بألوانها ويتغيا بغايتها مع ما ينسجم ومستواها الثقافيّ والاجتماعيّ والنفسيّ، فقد ارتفعت بعض الأصوات تدعو إلى أن يكون الحوار داخل الأعمال القصصية باللهجة العامية الشائعة في أحاديث الناس وأقوالهم، وحجة مثل هذه الأصوات هي السعي نحو مجاراة الواقع والالتفات إلى أصالة شعبها وطبيعة تكوينهم البيئيّ، غير أنّ هذه المسألة – في نظرنا - لا ينبغي أن تؤخذ على هذا الأساس، فإذا كانت العامية تسعى في بعض جوانبها إلى تصوير الواقع الاجتماعيّ، وتحرص في الوقت نفسه على تشكيل هوية المتحدث، فإنها في أحايين كثيرة تفتقر إلى بلوغ الغاية في الارتقاء بالعبارة، والنفاذ إلى شعريتها العالية، كما نجده مثلا في اللغة الفصيحة أو الوسيطة، زد على ذلك فإنّ إقحام القاصّ هذا الكم الهائل من اللهجة المحكية لأهل بلاده تجعله يحصر نفسه في نطاق ضيق من الفهم وإيصال الفكرة بأسلس ما يكون من الإيضاح والإفهام؛ إذ تقتصر هذه اللغة على محكيات مجتمعها فقط دون انفتاحها الواسع على نطاق العالم العربيّ والإسلاميّ ككل.

وقد شهدنا هذا الإبهام والغموض – حقيقة- في قراءتنا لبعض المقاطع الحوارية في رواية "عرس الزين"، ومنها المقطع الذي يشهد حوار الزين مع أهل قريته، الذي يتضمّن قصته مع ممرضات المستشفى اللواتي التقى بهن أثناء فترة مرضه، يقول: **"وخفض صوته: عليك أمان الله يا زول، عليها كبر ملبّن. وانقطع حبل الحديث وقتا، فقد ضج المجلس بالضحك، وحين استجمع حمد ود الريس أنفاسه قال -وما يزال في صدره بقية من ضحك-: شن سويت معاها آ مقطوع الطاري؟ واصل الزين حديثه كأنه لم يسمع هذا السؤال الأخير: بنيتين سميحة من أمدرمان. مرها ماها مشلخة. وزحف ود الرواسي قريبا من الزين، وأعاد سؤاله بطريقة أخرى: (أنت شن أوراك كبر صلبها؟)، وقال الزين على الفور: (قالوا لك أنا عميان؟ الشي وقت يبقى قدامي ما بشوفه؟) وكأن محجوب سر من هذا الرد، فقال وهو ينظر إلى ود الريس: (الداهي نجيض. ساكت قايلنه عويد)، ووضع الزين يديه خلف رأسه، ومال إلى الوراء قليلا، ثم قال ببطء وعلى وجهه ابتسامة خبيثة: (دايرين يا جماعة تعرفو شن سويت لها؟) "**[1].

يحيل المقطع الحواريّ السابق على بعض الكلمات واللهجات السودانية التي تندغم روحها في حياة أهل السودان، بحيثُ لا نستطيع استدلال معانيها وتكشُف دلالاتها إلا بطول معاشرتنا لها،

[1] عرس الزين، ٤٤- ٤٥.

من مثل: (مرها ، ماها مشلخة[1]، الداهي، نجيض)[2]، وهذه الألفاظ إذا نزعت عن سياقها فإنها تشكل معضلة لدى القارئ العربيّ في محاولة الوصول جاهدًا إلى مدلولها ومغزاها، وهذا ما يؤكد الرأي الذي قدمه بعض النقاد حول نظرته إلى العامية في أنها " بمقدار ما تستطيع أن تضفي نوعًا من الظلال والإضافات الصادقة للحوار، إلا أن حدودها وقدراتها على التوصيل أو على الرصد أو على البناء في الأمور الأخرى ضعيفة"[3]. غير أنّ هذا المقطع الحواريّ السابق – وإن تضمّن بعض الغموض في فهم ألفاظه – إلا أنه قدّم إشارات ومحفزات تلعب دورًا في الوصول إلى مقصدية الموضوع الذي تتداوله الشخصيات، وأولها تلك الممهدات السردية التي كانت تتصدر الجمل الحوارية، إذ تتضمن إيماءات وحركات تقوم بها الشخصية قبل إقدامها على عملية القول، فخفضُ الصوت والضحك، إشارات تفصح عن خصوصيّة الموضوع القائمة على تغليفه بنمط من الحرج الاجتماعيّ إذا ما أعلن عنه على نطاق القرية، وفي هذه الحركات ما يكسب الموضوع لمحة من الهزء وقليلا من الظرافة. علاوة على ذلك، فإنّ توالي العبارات الإنشائية الممثلة بالاستفهام والنداء[4] يعمل على إثارة المتلقي لهذا النمط من الحوار؛ فهو حوار عاميّ ينهض بوظيفة انتباهية، ولا شك في أنّ لهذه الوظيفة أثرها في إقامة جسر التواصل بين المتحدث والقارئ، وللتأكد من أنّ مضمون الكلام ما زال حاضرًا متداولا بينهما، وهذه الوظيفة بحدّ ذاتها في رأينا تُكسب اللون الحواريّ بُعده الإيحائيّ في تقطيع العبارات لغايات الإيقاع الموسيقيّ من خلال جرس الاستفهام الصوتيّ، وهذا التشديد على الاتصال في إطار الوظيفة الانتباهية حسب رأي (ياكبسون):" يمكن أن يوجد تبادلا موفورًا للصيغ الطقوسية، بل يمكن أن يوجد حوارات تامة موضوعها الوحيد هو تمديد التخاطب"[5].

وإذا كانت الوظيفة الانتباهية وسيلة لبلوغ المقطع الحواريّ إلى قيمته الجمالية في التوصيل، فإننا نلمح في جمل حوارية أخرى وظيفة إفهامية تشويقية في آن، إذ تتصدر الشخصية بإلقاء السؤال لتجيب عنها الشخصية الأخرى بفيض من معلومات شخصية تخصّها وتغلفها في حدود إمكاناتها المعرفية، وقد تناوبت مثل هذه الجمل بالقصر والطول، فإذا كان الأمر يتعلق بوصف

---

[1] كلمة (مشلخة) عامية سودانية تعني: المرأة التي تميّز بعلامة في جسدها تدلّ على انتمائها إلى القبيلة، فعبارة (ماها مشلخة) تعني إذن أنها لا تنتمي إلى القبيلة المقصودة (قبيلة الزين)

[2] نورد في هذا السياق كلمات أخرى تنتمي إلى اللهجة السودانية، ومنها كلمة (كواريك) التي عنى بها المؤلف (الصراخ)، و(زول) التي عنى بها (رجل)، ومنها (كلامك كله خارم بارم)، أي ليس فيه فائدة.

[3] منيف، عبد الرحمن (١٩٩٢)، **الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: دار الفكر الجديد، ص ١٤٢.

[4] تعد همزة المد (آ) حرف نداء في اللهجة السودانية.

[5] ياكبسون، رومان (١٩٨٨)، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، (ط١)، المغرب: دار توبقال للنشر، ص ٣٠.

مسهب أو نقل حدث إخباريّ، فإن مساحة الحوار القصصيّ تمتدّ لتطال بعض صفحات من الرواية، وإذا كان الأمر يتعلق بتعليق سريع تطرقه الشخصية، فإنّ مساحة الحوار تقصر وتتقلص في فضاء النصّ الروائيّ. ولعلنا نجد مصداق ذلك في الحوار الذي دار بين الراوي "محيميد" و"سعيد عشا البايتات" الذي كان موضوعه الأساسيّ في قصة تغيير "سعيد" اسمه من "البوم" إلى "عشا البايتات". فهذه التقنية الحوارية شكلت فضاءً رحبًا لنوع من الإدماج الحكائيّ لتضمين قصة في قصة أخرى، الأمر الذي أثرى ساحة الحوار بأخبار وأحداث ظريفة وفكاهية تقصها الشخصية بلسانها هي، وتكتفي الشخصية الأخرى بوظيفة الاستماع والانتباه حينًا، والتعليق حينًا آخر، وفي المقاطع الآتية المقتطفة دليل على هذا الأسلوب الفنيّ:

" وقال (سعيد البوم) بلهجته البدوية: "الولية فطومة أجارك الله، وقت العرقي يشلع في راسها تطلع الكلام خارم بارم".

قلت له: وكمان فطومة غنت في عرسك؟....

" عليك أمان الله. وقت العجاجة قامت والبنات نكعن شعورهن كدى، ودخلن الحلقة.."[١]

ثم يتطرق البوم إلى حكاية قصة الناظر:" **"فقلت (أي الراوي محيميد): كيف؟ يعني أنت من زمان مضرب على بت الناظر".**

فقال:" الله. ودي عاوزه كلام؟ انت قايل الشغل اللي اشتغلته في بيت الناظر يا سعيد إملأ الأزيار.. يا سعيد جيب القش للبهايم.. يا سعيد كسر الحطب... دا كله ساكت؟"

" سمح... وبعدين"

" ولا بعدين ولا قبلين.....

قاطعته من فرط دهشتي قائلا:

" الله لا يكسبك يا شقي دا كله ونحن قايلنك غشيم؟" "[٢]

ثم يستطرد مفصلا في حكايته مع "الناظر" وزواجه من ابنته إلى أن ينتهي إلى موضوع جديد له صلة بسابقه:

" قلت له: والقروش جات من وين؟ ولا لقيت لك خزنة مدفونة؟

فوقف وهو يضحك مسرورا، وقال:

لازم امشي احصل السوق، حكاية القروش احكيها وقت تاني

وخرج وهو يرنم بصوته الضعيف الخالي من الرنين:

سعيد الظريف جيد لي أمه

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٢٥، ٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٩- ٣٠.

والدايره كله المولى يتمه "[١].

تتفاوت المقاطع الحوارية بين الشخصيتين من حيثُ طولها وقصرها، فقد طغى الحوار القصير المعتمد على سوق الاستفهامات وسيل العبارات التي توحي بالتعجب والدهشة في خطاب الراوي "محيميد"، بينما انفرد الحوار الذي أداره "سعيد عشا البايتات" بنصيب وافر على أرضية النصّ الروائيّ، اعتمد فيه على استفزاز مشاعر الشخصية المحاوَرة، وتلقينها بكم وافر وزخم متكاثف من الأخبار والأحداث التي لا يعلم بها الراوي، ويظهر خيط الحوار متصلا على الرغم من طول مساحته نسبيًا بين الشخصيتين، فعبارة مثل **"الله لا يكسبك يا شقي، دا كله ونحن قايلنك غشيم؟"** تنهض على وظيفة لحم أنسجة التواصل بين الطرفين، فيحقق هذا التواصل بُعدَه الواضح في سبك العلاقات النصية بين الأطراف المتحاورة من جهة، ورفد النصّ بمحمولات دلالية تصب أثرها في أنساق بنية النصّ على المستوى الكليّ له من جهة أخرى.

ثمة ملمح آخر ظهر لنا في سياق القراءة النصية للمقطع السابق ولمقاطع أخرى شبيهة لها في التوظيف اللغويّ، وهو أن الكاتب يُحيل في هوامش الصفحات على بعض من معاني اللهجات المحلية التي قد يُواجَه بها القارئ في أثناء قراءته للحوار، ولا سيما ما يتعلق بالتغيرات الصوتية التي تطرأ على الكلمة في لهجتها المحكيّة إذا عدلت عن لفظتها الفصيحة، أمثال:

- (كدى) التي يقصد بها (هكذا).
- (درت) التي يقصد بها (أردت).
- (حتيت) التي يقصد بها (حطيت) ومعناها الفصيح (وضعت).
- (غاب قوسين) التي يقصد بها (قاب قوسين).
- (لا من ينجض) التي يقصد بها (عندما ينضج).
- (أتلا بارّه) التي يقصد بها (اطلع برّه) أي؛ (اخرج).
- (كتله) التي يقصد بها (قتله).
- (لكين) التي يقصد بها (لكن).

فتخفيفُ النطق الصوتيّ لبعض الحروف، أو قلب الحروف عن مواضعها قد يقدم لبسًا للقارئ في محاولته الوصول إلى فحوى الكلمة ومعناها. وفي بعض الأحيان يعرض القاصّ لمعنى مفردة غريبة حوشية مستعصية على الفهم، فتكون الإحالة هنا ضرورية لفهم معناها؛ لأن السياق في مثل تلك الحالة لا يسعف القارئ بتبين دلالة الكلمة الحوشية؛ مثل كلمة (عنقريب) التي قصد

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٣٣.

بها الكاتب (سريرًا شعبيًا سودانيًا)[١]، ولا شك في أنّ مثل هذه الإحالات تمدنا بصورة واضحة ومكشوفة لدلالة بعض الكلمات، وتكشف كذلك عن تجذر دلالتها في لهجات المجتمع السودانيّ، مما أكسبها خصوصية ولونًا خاصًا جاء من تأثير البيئة في لغة الكاتب، وخلق لها جمالية نوعية تشهد على تجربته الروائية وطابعها الفريد الخاصّ.

وإذا تأملنا المقطع الحواريّ السابق بدقة سنلحظ أن التقنين الذي نهجه القاصّ في عرض حواره مستمدّ في طابعه العامّ من الحكايات والسير الشعبية والمقامات في تراثنا السرديّ، فعملية الإدماج الحكائيّ التي قام بها "سعيد عشا البايتات" تحيلنا على القصص المتضمنة التي تنهض عليها حكايات "ألف ليلة وليلة"، فما إن تنتهي سلسلة حكائية أو تكاد حتى يدخل في نسقها سلسلة حكائية أخرى متجددة ومتولدة من الأولى، وإذا دققنا النظر في العبارة الأخيرة التي أنهى بها السارد حديثه: **"لازم امشي احصل السوق، حكاية القروش احكيها وقت تاني"** سنجد انفتاح هذا القول على الحكايات التي كانت ترويها شهرزاد لشهريار؛ فقد كانت تبدأ حكايتها لزوجها في بداية الليل لتستكملها له في اليوم التالي، ومع مزيد من التأمل سنلحظ أيضًا أنّ أغلب القصص التي كانت ترويها الشخصية في رواية "بندر شاه" كانت تتمّ ليلا، ثم تترك نهايتها مفتوحة في ذهن الشخصية المستمعة مع أواخر الليل لينشط ذهنها بمزيد من التأويلات أو تشوق جديد لاكتشاف المزيد.

ومع تنامي القراءة النصية يجدر بنا القول إنّ المقطعة الشعرية التي أنهى بها "سعيد عشا البايتات" حواره إنما تحيلنا في حقيقة الأمر إلى الأصول المنهجية التي كانت تنهجها المقامات في التراث السرديّ، التي كانت تلخص العبرة والعظة، وتستظهر مهارة البطل في استحواذه على المال والنيل من الآخرين بدهائه وسرعة بديهته. وهذا التفاخر الشخصيّ الذي صرّح به السارد في نهاية مقالته لا يبعدنا كثيرًا عن شخصية البطل أبي الفتح الإسكندريّ في مقامات الهمذانيّ الذي يستعرض بطولاته وانتصاراته من أجل الحصول على المال ونيل الشهرة.

وبعدُ، فإنّ الحديث عن اللغة العامية المتداولة حديث يطول، لكننا سنقتبس رأي الطيب صالح الذي أيد استخدام هذه اللغة تأييدا قاطعًا، ومرده في ذلك لا إسباغ الطابع المحليّ على البيئة السودانية في لغته، وإنما لإضفاء نوع من الإيحاء والرمز، يقول:" فأنا أميل إلى الإيحاء ولا أميل إلى الأسلوب المباشر، قد تكون الجملة السردية مباشرة لكن سياقها غير مباشر، وهذا ما يؤكده

---

[١] **"وقت صحيت لقيت نفسي في بيت بندر شاه على عنقريب، وجنبي راقد مختار. والألم أجارك الله. أنا أصرخ واي، ومختار يصرخ واي"**. بندر شاه- ضو البيت، ص ٣٩.

لجوئي في "ضو البيت" و"مريود" إلى اللغة العامية ليس للإيضاح وإنما للتعمية؛ لأن القارئ السودانيّ سيقرأ وسيجد نفسه عالمًا قد يبدو قابلا للتواصل، لكنه سيجد الصعوبة نفسها في الولوج إلى اللغة، السياق كله يقتضي التفكير على رغم وضوح الكلام، شأنه في ذلك شأن أيّ قارئ غير سودانيّ: الإيحاء والرمز عندي مهمان جدًا وأساسيان"[١].

يتضح إذن من الرأي السابق أنّ اللفظة الواحدة لا يمكن أن تؤدي معناها وحدها، وإنما تكتسب دلالتها العميقة في السياق الذي يكتنفها، أو ترشيحها لمحمولات دلالية نستنبطها من البنية القارة في النصّ الروائيّ، وهذا ما سوّغ للطيب صالح الإكثار من تلك اللهجة المحلية على مساحات روايتيه الأخيرتين؛ "عرس الزين" و"بندر شاه" بجزأيها، فتأتي هذه اللغة أداة مطواعة تسير بأمره، لا تتخلى عنه ولا تخذله، بل توجهه إلى براعة جديدة في التركيب لتمنحه بذلك الحكمة وفصل الخطاب.

(١-٣)اللغة الشعرية

ما زالت الرغبة تلحّ على المبدع في ابتكار معجمه اللغويّ وألفاظه وعباراته وصولا بها إلى رونق الحياة وثمرة الخلود، والمبدع في خلقه هذا يحاول أن يصل بلغته إلى درجة من الإبداع لم تكن موجودة وهي مستقرة في رحمها الأساسيّ الذي خرجت منه. من هنا جاءت اللغة الشعرية بإيحاءاتها تختفي وراء النصّ الإبداعي ملامسة رموزه وشفراته الخفية التي تحتاج إلى استكشاف وتنبه ومستوى من الثقافة لفك رموزه، واستشعار قيمة الخلق الإبداعيّ الذي تتميز به اللغة الشعرية للنصّ الأدبيّ، هذه اللغة التي تكسر نمطية التعبير المتداول وتحدث شرخًا في معيارية التركيب الكلاميّ للغة، وهي لغة جديدة تتمرد على القوالب القديمة التقليدية التي لاكتها الألسن، لتقفز عن هذه المفهومات السائدة إلى أفق جديد، ورؤية جديدة، وصياغة بديعة تتشكل على أنقاض لغة أخرى، أو هي حسب مفهوم فاليري :"لغة داخل لغة".

وإذا كان حديثنا مقصورًا على تلمس جماليات اللغة الشعرية في مجال الرواية فإننا لا بد أن نشير إلى التمايز الذي أقامه بعض النقاد في التفريق بين ما يسمى (شعرية الرواية)و (اللغة في الرواية)، فالأولى تتوخى:" الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر أو مجموعة أخبار تحكى وتروى إلى عمل أدبيّ يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث وتوظيف الأشخاص واستثارة الحوافز ووصف المكان واستخدام الزمن والمنظور والراوي..الخ"[٢]؛أي إنّ

---

[١] مقابلة مع الطيب صالح بعنوان: هكذا حدثني الطيب صالح، أجرى الحوار: بشير القمري، من كتاب: **الطيب صالح دراسات نقدية**، ص ٩٢.

[٢] خليل، إبراهيم ، **بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ**، ص ٢٣٩.

الشعرية هنا تتمثل في التزام الأديب ببنائه العامّ من أنساق سردية متآلفة في هيكلية النصّ، الأمر الذي يكسبه خصوصية بنائية أجناسية تختلف عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، أما اللغة في الرواية فلها أن تتقاطع مع اللغة الشعرية بما "يتفتق عنها من لغة ذات تكثيف مجازيّ واستعاريّ، فضلا عن توخي السلاسة الإيقاعية في السرد وتوظيف النغمة والنبرة زائدًا المقدرة على تضمين الكلام الكثير من الإيحاء والإيماء"[١].

ونحن في تقصينا للغة الشعرية في الرواية لا بد أن نشير إلى أنّ هذه اللغة ليست بالضرورة أن تكون المسيطرة في كتابة المؤلف، وإنما لا بد أن تعضدها لغة الحياة اليومية أو المتداولة المباشرة من أجل الإيهام بالواقع الذي تصوره، وفي هذا تتعاور في بنية الرواية لغتان إحداهما مباشرة تداولية والأخرى شعرية إبداعية، وهذه اللغة الثانية هي التي تتقارب في مفهومها مع لغة الشعر، فيظهر الفرق إذن ما بين لغة النثر ولغة الشعر في " أن العلاقات المنطقية أو السببية التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معناه في اللغة العادية تختفي إلى حدّ ما في لغة الشعر، بحيث يتسع هذا الشعر لمزيد من الإزاحات أو الانحرافات الدلالية"[٢]. وهذا التمايز بين اللغتين لا يلغي ما للغة النثر في الرواية من تأثير وانفعال يحقق لمحة من الجمالية والتميز؛ لما تتسم به من بساطة التعبير حينًا وما تنضح به من تدفقات الإبداع الصياغيّ حينًا آخر.

وقد جاء مصطلح الشعرية بمصطلحات ومفاهيم عدة لدى النقاد العرب والغربيين[٣]، ولعل أهم ما يمكن الإشارة إليه التعريف الذي ساقه (تودوروف) للقراءة الشعرية بأنها:" قراءة لمستويات النص الداخلية، وليست قراءة خارجية فتصبح دراسة لطبقات النصوص اللغوية الداخلية الجمالية، واستدعاء السياق الخارجيّ من الداخل"[٤]، بمعنى أنّ القراءة الداخلية هنا ترتكز على طريقة التعبير، وتكشف جماليات توظيف اللغة، وتفضي إلى التنميط الدلاليّ في توليد المعاني.

---

[١] خليل، إبراهيم ، **بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ**، ص ٢٣٩.

[٢] خليل، إبراهيم (١٩٩٥)، علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية ، **أفكار** (١٢١)، ص ٣٧.

[٣] فهي عند (ياكبسون) تعتمد على مبدأ التماثل وهو بمثابة إسقاط الوظيفة الشعرية لمحور الاختيار على محور التأليف، وهي عند (جان كوهين) بمعنى نظرية الانزياح وقد حدد هذه النظرية بلغة الشعر دون لغة النثر التي عنى بها لغة الصفر في الكتابة، وهي عند "كمال أبو ديب" بمعنى نظرية الفجوة: مسافة التوتر، ولا ننسى أصداء هذه الشعرية في تراثنا النقدي القديم ممثلا بنظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" وما أشار إليه في مفهومه للمعنى ومعنى المعنى.

[٤] يعقوب، ناصر (٢٠٠٤)، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٩٢.

ولعل ما يمكن قوله إنّ "رواية موسم الهجرة إلى الشمال" بخاصّة قد تكاثفت فيها اللغة الشعرية تكاثفا واضحًا انعكست أصداؤه واضحًة في مكونات النصّ من شخوص وأحداث ومكان، وهذا الزخم الواضح يمكننا أن نصنفه في فئتين: الأولى اهتمت بالجانب الاستبداليّ للغة الشعرية، والثانية اهتمت بالجانب الركنيّ التجاوريّ، وسنعمد إلى رسم هذين الجانبين من خلال طرح نماذج منتقاة من الرواية.

ويختصّ الجانب الاستبداليّ بمجموعة الألفاظ التي يتم اختيارها من الرصيد المعجميّ للمبدع، إذ يسمح هذا الإطار باستبدال لفظة دون أخرى تقوم بوظيفتها التي تمّ اختيارها لها في عملية البناء الشعريّ لجسم الرواية، " فكل مجموعة من تلك الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية؛ إذ تتنزل على محور واحد من محاور الاختيار، وإذا اختير أحدهما انعزلت البقية، ولذلك قيل في هذه العلاقات إنها روابط غيابية؛ أي يتحدد الحاضر منها بالغائب، ويتحدد الغائب انطلاقا من الحاضر"[١]. وعلى أساس محوري الاختيار والاستبدال تتولد بنيتان في رحم النصّ الروائيّ تتعاور من خلالهما الألفاظ: الأولى سطحية تتمظهر فيها اللفظة المنتقاة بعلاقات ركنية مع غيرها من الوحدات اللغوية، والأخرى عميقة تستبطن دلالة اللفظة وتفصح عن وظيفتها التي تم إلصاقها بها، ولعل أفضل ما يمكن دراسته في هذا الجانب هو بنيتا الاستعارة والتشبيه؛ إذ تعتمد كل بنية على حدة استبدالا معجميًا للفظة مع تحميل اللفظة المختارة دلالة اللفظة الغائبة بما يطرأ عليها من معانيَ جديدةٍ ذات ترابطات سياقية تفصح عن مقصدية النصّ التي تخدم رؤية المبدع وتوجهه.

تتراءى لنا أصداء هذه اللغة في الأمثلة الآتية:

- **"...فإذا القطار يقترب من لندن، القاهرة مدينة ضاحكة، وكذلك مسز روبنسن"**[٢].
- **" وتبخرت الأفكار السوداء التي أثارها حديث مصطفى سعيد"**[٣].
- **" غرفة نومي ينبوع حزن، جرثومة مرض فتاك"**[٤].
- **" يا للكبد الحرى، وستظل هكذا ساعات لا تتحرك، أو هكذا يخيل للكائن الحي، حتى يئن الحجر، ويبكي الشجر، ويستغيث الحديد"**[٥].

تبدو العلاقات بين الكلمات في الأمثلة السابقة متنافرة في ظاهر الأمر؛ إذ انتخب المؤلف مادة لفظة من قاموس معين ليولف معها لفظة أخرى تنتمي إلى قاموس مغاير له، ومع عملية

١ المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ، ص ١٣٩.

٢ موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٢.

٣ المصدر نفسه، ص ٥٢.

٤ المصدر نفسه، ص ٣٨.

٥ المصدر نفسه، ص ١١٣- ١١٤.

الجمع والتأليف تخرج لنا صورة مغايرة إنما تعكس انفعال المؤلف بها ووجدانه على الموقف الذي يصوره. فالتعالق الذي أقامه المؤلف بين القاهرة مثلا كعنصر مجرد غير مؤنسن مع صفة الضحك التي هي صفة مميزة للإنسان، يشي بخضم الحالة النفسية المبهجة التي أصابت الشخصية في زيارتها للمدينة، فكأن المعنى المباشر الذي أراد إيصاله يتمحور حول طبيعة هذا المكان الأليف الجميل، لكنه عندما استعار لصفة الجمال صفة الضحك غلف هذا الشعور الفياض بتلك الكلمة المنتخبة التي أصابت المغزى وأبانت عن المقصد في التوظيف البنائيّ.

وبالمثل يتراءى لنا هذا الترابط الشعريّ بين العالم المؤنسن وعالم الجماد الصامت في تكثيف حالة نفسية مؤلمة مقهورة تصيب الشخصية، وقد بدا ذلك في تصوير معاناة الراوي أثناء سفره في الصحراء المترامية الأطراف، وما أصابه من حرّ الشمس ومكابدتها، فجاءت الاستعارات متتابعة مطواعة تخدم هدفه في استفزاز مشاعره الدفينة المغلفة بحالة الحزن والألم، فقوله: **"يئن الحجر، يبكي الشجر، يستغيث الحديد"** يكشف عن مشاركة هذه الجمادات المستمدة من عناصر الطبيعة حينًا ومن وسائل النقل حينًا آخر في تأثيل حالة الجهد التي يستشعرها المسافر في بطن الصحراء، وبدهيّ أنّ إسقاط حالة الشعور المؤنسن في خضمّ انفعالات الراوي على موجودات غير حياتية من شأنه أن يكسر معيارية التوظيف المباشر للفظة، فيحدث هذا التوظيف أثرًا وانفعالا لدى القارئ، يدعوه إلى متابعة القراءة النصية والكشف عن جمالياتها الشعرية.

وثمة نمط من الاستعارة لقي رواجًا بين النقاد القدامى والمحدثين، وهو ما يسمى بالاستعارة التنافرية، وهي اصطلاحًا " صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمع بينهما علاقة منطقية"[1]. وقد تجسدت هذه الاستعارة في العلاقة بين النعت والمنعوت أو قد تأتي على صورة الاستعارة المكنية كما قد بينا سلفًا، غير أنها قد تكاثفت تكاثفا ملحوظا في نطاق العبارة الواحدة إذا كان السياق يستدعي مثل هذا التصوير الذي يصطخب في نفس الشخصية، فعبارة **"وتبخرت الأفكار السوداء التي أثارها حديث مصطفى سعيد"** تشي بمدى انجذاب الفكر والروح في نفس الراوي لآراء البطل "مصطفى سعيد" وأفكاره، وقد جاء هذا التصوير الشعريّ موضحًا الحالة في صياغتها اللغوية المثالية، فقد حملت لفظة الأفكار طابعًا مغايرًا لا يتساوق مع طبيعتها المجازية المعنوية، وجسم هذا الطابع بسائل يتبخر دلالة على المحاولة الحثيثة من الراوي على تناسي مثل هذه الأفكار، وعدم الاهتمام بها، ثم أسند إلى هذه الأفكار صفة سلبية جاءت في ركاب

---

[1] قطوس، بسام (٢٠٠٥)، **الإبداع الشعري وكسر المعيار: رؤى نقدية**، ص ٤٧.

الإسناد النعتيّ، فجعلها سوداء، لتأتي دلالة اللون هنا متناغمة مع الصفة الموظفة، ومؤكدة لها، وقادرة على تشخيص حالة الشعور في وجهها الظاهر المألوف.

وقد قدمت المنافرة الإسنادية بين المتضايفين طرحًا جديدًا للغة غلفها في إطار مؤنسن يصيب الشخصية، ويصرّح بمشاعرها المكبوتة، فجاءت الصورة التي أسقطها على المكان (الغرفة) مثالا لهذا التوظيف **"غرفة نومي ينبوع حزن"**، فقد أقام المبدع رابطا افتراضيًا بين (ينبوع) و (حزن)، إذ تساوقت اللفظتان من حيث الإسناد، ولكنهما تنافرتا دلاليًا، فـ(الينبوع) يدلّ على أمر محسوس ماديّ منتمٍ لعنصر الطبيعة المائيّ، أما (الحزن) فهو أمر معنويّ شعوريّ، ولعلّ إسناد المحسوس للمعنويّ أعطى طابعًا تجسيديًا أعمق في الدلالة على تفاقم حالة الحزن وتعاظمها في نفس الشخصية، فشكلت هذه التركيبة المنزاحة مستوى جديدًا أكثر شاعرية في الإفصاح عن المعنى المراد.

وإذا كانت بنية الاستعارة تقوم أساسًا على حذف أحد طرفي التشبيه وتحميل المذكور دلالة الغائب، فإنّ التشبيه يُعدّ البنية الأساسية للاستعارة، وهو الرحم الأساسيّ الذي انطلقت منه، إذ تعتمد بنية التشبيه على حضور الطرفين؛ المشبه والمشبه به في البنية السطحية للنصّ، وإذا شئنا أن نعود أدراجنا لتقديم تعريف وافٍ للتشبيه نستطيع القول إنه " الدلالة على مشاركة أمر لأمر، وإن شئت قل هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما"[1]. وهذا يعني أنّ جدارية التشبيه تعتمد في تحققها على حضور الطرفين بينهما أداة التشبيه، والمظهر الانزياحيّ هنا لا يتعلق بتعاور قطبي الحضور والغياب كما ألفناه في الاستعارة، وإنما يختصّ بتحول اللفظة من معناها المعجميّ الذي وضعت له إلى معنى آخر قريب منه أو بعيد عنه بهدف التأثير في النفس وتركيز الصفة فيها.

من هنا جاءت القيمة الفنية لبنية التشبيه تتعدى حدود الربط بين الطرفين بواسطة الأداة، فلم تعد الأداة مجرّد مشجب يعلق عليه الطرفان، وإنما أصبحت مظهرًا من مظاهر التكثيف والاختزال الدلاليّ للمعنى المقصود، فليس المطلوب إذن إظهار المبالغات النفسية التي تعتمدها الصورة التشبيهية، وإنما أصبح المطلوب " أن تتعانق الصورة وأجزاؤها على السياق العامّ الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجّر كل واحدة منها طاقات فنية ذات إثارات نفسية خاصة"[2].

---

[1] عباس، فضل حسن (٢٠٠٧)، **البلاغة فنونها وأفنانها: علم البيان والبديع** ، (ط١١) ، عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ص ١٧.

[2] عيد، رجاء، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص ١٧٥.

وقد راوح المبدع في توظيف هذه البنية التشبيهية على أرضية النصّ الروائـيّ، فأحيانـا كـان يعمد إلى تأكيد الرابطة بين المشبه والمشبه به لتوضيح المعنى بما يقتضيه السياق، من ذلك تشبيه كل من الراوي والجد بالشجرة، وهي ظاهرة متكررة لديه في نصوصه:

- **" ولكنني مثل تلك النخلة مخلوق له أصل له جذور له هدف"**[١].
- **" ولكنه (أي الجد) كشجيرات السيال في صحارى السودان سميكة اللحى حادة الأشواك تقهر الموت"**[٢].

يريد المؤلف أن يؤكد حتمية الرابطة بين الشخصية وأرضها، لكنه عدل عن هذه الصياغة المباشرة إلى صياغة أخرى غير مباشرة تسعى إلى توظيف عنصر حياتيّ نباتيّ مستمدّ من موجودات الطبيعة الصائتة الممثلة بالشجرة، وألصق صفة الشجرة بعنصر المشبه، ولم يكتف بذلك، بل رشح هذه الرابطة بإيراد أداة التشبيه (مثل) في الأولى، و(الكاف) في الثانية؛ ليقرر هذه الرابطة ويثبتها في المنتج الصياغيّ، ثم رسخ المعنى في النفس ترسيخًا واضحًا من خلال حضور وجه الشبه الذي أقام قاسمًا مشتركا بين طرفي التشبيه، فـ(الجذور، والأصل) إسقاط على عنصر المشبه، و(سميكة اللحى حادة) إسقاط كذلك على العنصر عينه، وهذه الصفة الجامعة بين الطرفين تبين عن أحادية المشترك الدلاليّ وتفرده.

وفي بعض الأحيان يتوسل المؤلف بأداة التشبيه بعد حذفه وجه الشبه؛ لإقامة العلاقة الافتراضية بين طرفي التشبيه، وفي هذا التوظيف ما يقلل من قيمة الوضوح الذي يرشحه المعنى، فعبارات مثل:

- **" كان عقلي كأنه مدية حادة "**[٣].
- **" وبدت لعيني تحت ضوء المصباح الباهت كأنها سراب لمع في صحراء"**[٤].

تستظهر مغزى الفكرة من خلال هذه البنية التشبيهية التي تسمى في عرف أهل البلاغة بالتشبيه المرسل، فجاءت البنية الأولى لتؤكد صفة عقلية في شخصية البطل؛ هي الإصرار والطموح لبلوغ الغاية، أما البنية الثانية التي اعتمدت تشبيه "جين موريس" بسرابٍ لامع في صحراء يكشف عن حالة شعورية لدى البطل في كونه يرى ملاذًا مؤقتًا للخلاص من نفسيته

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٧.

[٣] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٣٣.

الشغوفة بالاستطلاع وحبّ المعرفة، فجاءت لفظة (سراب) متساوقة مع هذه الحالة الشعورية، ومسبغة صفة لازمة للمشبه تعتمد على الإقناع المزيف، واعتبارها وسيلة عرضية للنجاة.

وقد نالت بنية التشبيه البليغ اهتمام البلاغيين القدامى ، وتتجلى بؤرة الاهتمام بها، من حيث كونها تعتمد على إضمار أداة التشبيه ووجه الشبه إضمارًا يستند على أهداف ووظائف يعتمدها المبدع ، فيؤول كلامه طبقًا لرؤيته الشخصية ومدى انسجامها مع السياق الذي تتوالد فيه التراكيب ، ونظرًا لأهمية هذه الظاهرة فقد خصّ الجرجاني الحذف باهتمام ظاهر استهل فيه هذا القسم بقوله:" هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة"[١].

إنّ عملية الإضمار التي تتم بها شعرية الحذف تحوج المتلقي إلى اكتشاف المضمر مع محاولة ملء الفراغات لتأخذ مكانها التي وضعت له في أصل اللغة ، ثم محاولة تفسير هذا الحذف في ضوء استخدام المبدع لها ، وما يتطلبه السياق الذي يحتويها.

ويبقى للمتلقي كذلك دور واضح في تلمّس مواطن الحذف التي تصيب بنية التشبيه البليغ، فيعوزه في هذه الحال جهدًا لاكتشاف وجه الشبه بين طرفي التشبيه واستحضار الأداة، فدوره هنا أساسيّ في إنتاج الدلالة التشبيهية؛ لأنه محكوم بطبيعة الحال بحضور البنية المثالية في الصياغة ، والحذف الذي يصيب البنية التشبيهية هو انزياح عنه، وفي المثال الآتي ما يكفينا لإبراز القيمة الجمالية التي تنحو إليها بلاغة التشبيه البليغ:

- **" هذه السيدة نوعها كثير في أوروبا، نساء لا يعرفن الخوف، يقبلن على الحياة بمرح وحب استطلاع. وأنا صحراء الظمأ، متاهة الرغائب الجنونية"**[٢].

يستحضر الشاهد السابق بنية التشبيه **(أنا صحراء الظمأ ، متاهة الرغائب الجنونية)**، القائمة على اجتلاب أحاديّ للمشبه مقابل تعدد المشبه به لغاية إدراكية وعاطفية يشحنها النصّ للوصول إلى تصور عامّ تشعره الشخصية.

إنّ نقل الصورة من الجانب المعنويّ إلى الجانب الماديّ الممثل في لفظتي صحراء، ومتاهة إنما يغذي التصور الإدراكيّ للقارئ بعظم حالة النقص التي تستكن في نفس الشخصية، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، وإنما غذت المنافرة الإسنادية بين المتضايفين عمق هذا الشعور من خلال الإيحاء الدلاليّ الذي تفرزه لفظة (الظمأ) في مجاورتها للفظة (الصحراء)، فإذا كانت طبيعة الظمأ

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر (٢٠٠١)، **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، (ط٣) ، بيروت: دار المعرفة، ص ١٠٦.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٤١.

في الصحراء ترتدّ إلى حاجة مادية للماء للشعور بالارتواء، فإن طبيعة الظمأ في نفس الشخصية تتخذ طابعًا مغايرًا قوامه تعطش النفس الإنسانية لمقاومة رغائبها أو على الأقل إشباعها، وجاءت عبارة (متاهة الرغائب) لتقوي هذه الفكرة التي انبنت عليها بنية التشبيه، وأضافت فوق إيحائيتها منافرة إسنادية نعتية بين لفظة (الجنونية) ولفظة (الرغائب)، وفي هذا كله ما ينمّ عن اضطراب الشخصية وعدم سويتها في إدراكها للأمور والأشياء من حولها.

وبعدُ، فقد رأينا في التحولات الاستبدالية للفظة كيفية التعامل معها في تحريرها من مرجعيتها الوضعية لتحلق في أفق التشكيل الصياغيّ الجديد بكل احتمالاته. وهذا التعامل مع الصياغة اللفظية يفضي بنا إلى الحديث عن الظواهر التعبيرية التي تخرج عن نطاق اللفظة الواحدة إلى مستوى العبارة؛ إذ " تزدوج العلاقات الاستبدالية في الحدث اللسانيّ بالعلاقات الركنية، وهي محصول عملية ثانية تلحق عملية اختيار المتكلم من رصده لأدواته التعبيرية، وتتمثل في رصف هذه الأدوات وتركيبها حسب تنظيم تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرف"[١]. وهذه العلاقات سميت ركنية؛ لأنها تخضع لقانون التجاور، وهذا هو الفارق بين محاور هذا الركن ومحاور سابقه، حيث تتوزع فيها التمفصلات الصياغية في بنية النصّ دون القيام بعملية اختيارها من الرصيد الفنيّ للمبدع، ونستدل بالمثال الآتي على هذه العلاقات المتجاورة للألفاظ والعبارات، وهو مشهد وصفيّ استبطانيّ لخلجات الراوي "محيميد" في مواجهته النهر: **"هذا هو الهدف. كان الشاطئ أمامي يعلو ويهبط، والأصوات تنقطع كلية ثم تضج. وقليلا قليلا لم أعد أسمع سوى دوي النهر، ثم أصبحت كأنني في بهو واسع تتجاوب أصداؤه، والشاطئ يعلو ويهبط، ودوي النهر يغور ويطفو. كنت أرى أمامي نصف دائرة، ثم أصبحت بين العمى والبصر. كنت أعي ولا أعي. هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا حي أم ميت"**[٢].

يستوقف القارئ هذا الكمّ الهائل من ألفاظ التضاد التي تصل به إلى توليد طاقة أكبر من الشاعرية وتجلية الموقف الفكريّ للشخصية، فحركة الشاطئ بين العلو والهبوط، وأصوات الموج تنعكس جلية في خلجات الراوي التي تمور بصخب نفسيّ واضطراب فكريّ في حركته ضمن منطقة الوعي واللاوعي، ممّا يجعله مشدودًا نحو رغبة الخلاص، لكنه لا يستطيع الوصول إليها. وتتنازع هذه التضادات صيغ الاستفهام المتكررة التي تكسر نمطية الأسلوب الخبريّ في نسقية السرد الروائيّ، كما أنها تشحن السياق بوافر من تأويلات شتى تجعل القارئ يشارك في هذه العملية، ويندغم بفكره مع تجليات الموقف؛ ليخرج لنا بصورة جديدة ومغايرة لما كانت عليه

---

[١] المسدي، عبد السلام ، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١٤٠.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٦٩.

بالأصل. وتعضد هذه الأساليب الإنشائية بنائية التشبيه **"كأني في بهو واسع"** ليوحي المشهد بسعة المكان وفضائه المفتوح، وكأنه في سعته تلك يودي به إلى الضياع والتيه، ولكنه في حقيقة الأمر يبرز مدى اضطراب الأنا في مواجهتها الموقف، واستظهار تأزمها النفسيّ الذي تعانيه. ولا ننسى ما يحققه تتابع العبارات والألفاظ المتطابقة من جرس موسيقيّ وإيقاع حركيّ يفجر طاقات الشعرية على أوجها، ويجعلها تتعالى على نمطية الأسلوب المثاليّ للكتابة النثرية المألوفة.

وبهذا النسق الذي تتكاثف فيه المكونات اللغوية الجزئية، وترتقي إلى مستوى الدلالة على أرضية النصّ يظهر ما يسمى بالفجوة، وهذه الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نصّ كامل " ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغويّ للنصّ فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات، وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصورة الشعرية، والموقف الفكريّ أو العقائديّ أو الرؤيا وتجليها في النصّ المكتمل"[١]. وتأسيسًا على ذلك فإنّ الوظيفة الأساسية التي تتجلى في علاقة البنية السطحية بالبنية العميقة هي محاولة كسر معيارية التطابق والتشابه بين البنيتين، والمحاولة الحثيثة لفرز علاقات ضدية أو تنافرية بينهما، وكلما تكاثفت هذه العلاقات سواء على المستوى الاستبداليّ للألفاظ أو التجاوريّ للعبارات نشأت خلخلة ومغايرة بين البنيتين، ومن خلالهما تتفتق الشعرية، وتنفجر على أرضية النصّ في تناسب طرديّ يخدم الدلالة.

(١-٤)اللغة الصوفية

إنّ المتأمل في روايات الطيب صالح وتحديدًا مريود - الجزء الثاني من رواية "بندر شاه"- يفاجئه هذا الكم الهائل من مصطلحات الصوفية وألفاظ التجربة الروحية التي تنهض بها بنية النصّ. ولا غرو أنّ هذا الانفتاح الواسع على مادة هذه اللغة والغرف من معجمها مرده- في نظرنا- إلى حدث مهمّ شهدته رواية "مريود"، وهو حدث عودة الراوي "محيميد" إلى قرية "ود حامد"، وانصهاره في مجتمعها انصهارًا جعله يتجاوز مادية الغرب وحضارة المدينة ليصل إلى روح التجربة وأصل المنبت في مسقط رأسه. وهذه العودة الحميمية هي عودة روحية ذاتية تستبطن الذات الإنسانية، وتجعلها توحد بينها وبين موجودات الطبيعة في قالب الفكر والشعور، وهذا الاندغام الحنينيّ للطبيعة هو أول ما أفرز إيحائية اللغة الرامزة وكثافة دلالتها، فتصبح

[١] أبو ديب، كمال (١٩٨٧)، **في الشعرية**، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص ٥٨.

الطبيعة برأي الصوفية " إحالة متضايفة وتعشقا وتوالجًا كونين ليسا في واقع الأمر سوى نسق من الصياغة الرمزية لإسقاط الخصائص الإنسانية على الكون بضرب من التجسد والتشبه"[١].

وانطلاقا من هذه المعاينة الروحية بين الإنسان الصوفيّ والطبيعة من حوله، تبدأ رحلة المعاناة والمجاهدة لتصل إلى التوحد والمطلق في الشعور والانتماء. وقد انعكست أصداء هذه المعاناة على شخصية الراوي "محيميد" الذي استعان بــ (العصا) لاسترجاع أحداثه الماضية، فظلت ملازمة له، وعونًا له في رحلته المضنية تلك: **"عصارة الحياة كلها في ود حامد، مشدد قبضته على المقبض العاجي، مقبض عصا الأبنوس، ومضى بعزم يضعف ويقوى، غريبة تلك العصا، الآن، كأنها امرأة عارية وسط رجال"**[٢]. هذه العصا تحمل مدلولا رمزيًا صوفيًا، فهي رمز " للمجاهدة والتشظف؛ أي للسفر وحاجة البدن لشيء يتوكأ عليه كي يستطيع المسير. إنها إذن عون بدنيّ، ومن ثمة فهي مساعدة نفسية تقوي السالك وتعزز مكابداته"[٣]. من هنا فإنّ الإحالة الرمزية التي تقدمها (العصا) في مصطلح الصوفية تتحدد في كونها الوسيلة التي يكسر فيها الصوفيّ العابد حدة شهواته ويقهرها، لينتقل بعدها إلى ما هو روحيّ وتأمليّ؛ أي إنها المعبر الذي يجتاز فيه السالك طريقه من الحسيّ إلى المعنويّ.

ويتجذر هذا التواصل الروحيّ في ارتباط الراوي بمظاهر بيئته التي وجد فيها متنفسًا عن همومه وموئلا يتوحّد بها، ويندغم بترابها، وأول ما نشهده هو ذلك الارتباط اللازم بالشجرة[٤] (النخلة) التي شهدت أيام طفولته ومباهجها، فكانت بمثابة الرحيق المعطر لشريط حياته الماضية، وها هي الآن تقبع بعد تقادم العمر عليه في تراب أرضه، ليلتجئ إليها بفيض من عمق الإحساس ليشعر معها بالانتماء والراحة: **"رأى النخلة عند تقاطع الدروب، فقصدها بلا تفكير، تهالك عندها وأسند قامته إلى جذعها"**[٥].

---

[١] نصر، عاطف جودة (١٩٧٨)، **الرمز الشعري عند الصوفية**، (ط١)، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٢٧٢.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ١٢.

[٣] زيعور، علي (١٩٧٧)، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: القطاع اللاواعي في الذات العربية**، (ط١)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٢٢٠.

[٤] إنّ الشجرة التي شهدت سنوات عمر الراوي تحمل رمزًا صوفيًا يتمثل بالارتفاع الروحيّ إلى ما وراء المعروف، إذ حدس الصوفيون بحقّ وعمق بهذا الرمز المعروف في حضارات شتى وأمم متباعدة للشجرة، فقالوا إنها الكمال والنضج والاستمرار. ينظر: زيعور، علي، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، ص ٢١٠.

[٥] بندر شاه- مريود، ص ١٣.

وفي مشهد حواريّ يعقده "الطاهر الرواسي" مع السمكة في الماء أصداء وظلال صوفية ورموز دالة تحمل في ثناياها كراماتهم، وإتيانهم بالخوارق، والرغبة نحو معانقة المجهول، ومحادثة اللامعقول، في جوّ نفسيّ مليء بالتصورات والخيالات التي تستكن في النفس الإنسانية. فينفتح هذا المشهد الحواريّ على معلن استهلاليّ صدّره الراوي بطبيعة العلاقة الحميمية التي يعقدها "الطاهر" مع السمكة، وكأنها تفهم لغته ويفهم لغتها: **"حكاية عجيبة والله. تقول صحيح الواحد وقت يكبر يصيبه الوسواس. عليك أمان الله خمسين سنة ما شفت شي. خمسين سنة وأنا أصيد في النيل لا شفت شي ولا سمعت شي. داك الصباح بت الحرام قطعت الجبادة وغطست. شويتين شبت فوق وش المويه. عليك أمان الله زول بني آدم.. بت عريانة جل.. إني آمنت بالله. وسمع اداني دي قالت بي حسا واضح زي كلامي وكلامك..."**[١].

قد يبدو ظاهر النصّ اللفظيّ خلوًا من التعبيرات التأملية التي تشدّ الأذهان إلى طريقة الصوفيّ ونظرته، فيذهب الظن بالقارئ إلى سطحية التوظيف البنائيّ واكتفائه على تسرية الهمّ، ومحاولة تفريج الكربة في النفس في حوارها مع عنصر حياتيّ غير إنسانيّ، غير أنّ باطن النصّ ينفي مجانية التعبير المباشر، ويسبر أغواره الدلالية لتطفو رموز تنطق بتجربة المتصوفة وصراعهم المرير نحو مكابدة النفس وكبح شهواتها المتعالية، فبتأمل دقيق لفحوى النصّ سنلحظ تراكمات الألفاظ الدالة في مصطلحات السمكة التي هي تعبير عن التجدد والتحرر، وما قصة الحوت (السمكة) التي ارتبطت بسيدنا يونس عليه السلام إلا انعكاس واضح على رمزية التطهر والانبعاث من أدران النفس إلى ولادة جديدة خالصة[٢]. فالسمكة في عُرف الصوفية كائن إنسانيّ يكلم الصوفيّ ويقدّم له المعونات؛ أي إنه يتحول إلى رجل جديد فاضل في معرفته بالأمور وإدراكه لمطلق الوجود. ويعضد هذه الدلالة الروحية دلالة أخرى شهدتها لفظة النهر، فهذا المكان الذي تستقر فيه السمكة ما هو إلا دالّ على مظهر من مظاهر التجدد والانبعاث، فيحتل النهر -باعتباره مكانًا يظهر صورة السمكة أمام الصوفيّ- مكانة مهمة تجعله شاهدًا على تجدد الصوفيّ وتطهره، فتتجسّد العملية النفسية لدى الصوفيّ على وفق هذا المشهد في كونها تحاول "إخراج المضامين المكبوتة إلى سطح الوعي وهيمنة الانتصار عليها في سبيل الاستقرار النفسيّ والتوازن بين الحقل والشخصية وتجاوز العصاب بالتحول إلى المثل الروحية"[٣]. شيء آخر نلمحه في هذا المشهد، تلك المحاولة الحثيثة التي يسعى إليها "الطاهر" في صيده السمكة والنيل منها، وهذه المحاولة تشير في معجم الصوفية إلى مشهد جنسيّ يحاول الصوفيّ أن يفرغ رغبته

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٣٣.

[٢] ينظر: زيعور، علي، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، ص ١٧٤.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٧٦.

المكبوتة في السمكة ، والصيد هنا لا يلغي الاعتبارات الصوفية الكامنة في أرضية النصّ الروائيّ؛ بل إنه يرمز في جانب من الجوانب على أنّ " العملية الجنسية والمكابدة عند الصوفيّ تقمع ولا تلغي الرغبة دائما"[١]. وهذا التدليل يفسر مشهد خروج فتاة عريانة من الماء، ومحاولة الطاهر كبت جماح رغبته من خلال الفناء في مطلق الوجود الإلهيّ، فالرمز الذي وظفته السمكة تتعاورها عملية الصيد إنما يمثل لحظة الانعتاق عند الصوفيّ، وهو انعتاق متحرر من جسد الحاجة إلى مطلق الروح، وهذه هي المرحلة والغاية التي تسعى إليها الذات الصوفية وتنبئ عن كرامتها.

ويترك الحوار الذي دار بين الراوي ومحبوبته "مريم" فرصة لاطلاع القارئ على خضمّ التجربة الصوفية القائمة على فكرة السفر والعبور والرحيل، فقد تراءت ألفاظ وتعابير في ثنايا الحوار تكشف عن شفافية توظيفها وإيحائية مقصدها، فالفكرة التي قامت عليها تقنية الحوار ممثلة بمشهد فراق "مريم" وعودتها، إنما شحنت – في حقيقة الأمر- دلالات القاموس الصوفيّ بأذهان الشخصيات، وكأن المؤلف أراد هنا أن يجذر تغلغل هذه القيمة في عقولهم من خلال استظهاره ألفاظا وعبارات إيحائية:" قالت: **"إنك لن تستطيع معي صبرا، فوراء هذه البيداء جبال، ووراء الجبال بحر، ووراء البحر لاذا ولاذا...**

حينئذ قبلتني بين عيني وابتسمت بكل جمال وجهها في وجهي وقالت: " بلى بلى يا رمانة قلبي. إذا احتجتني فادعني فسوف أجيء"

قلت:" هيهات. هيهات"

قالت:" ولكن عليك أن تصبر وتذعن"

قلت:" إذاً اجعلي لي آية"

قالت:" آيتك ماء. آيتك ماء. أبدا تتلفت خلفك"..."[٢]

ويستمر الحوار إلى أن تقول "مريم":

" يا مريود. أنت لا شيء...وأبوك أرجح منك ومن جدك في ميزان العدل... حلم أحلام الضعفاء، وتزود من زاد الفقراء، وراودته نفسه على المجد فزجرها، ولما نادته الحياة... لما نادته الحياة..."[٣].

تتجلى معاني المكابدة والمجاهدة الروحية في أسمى معانيها، فتخرج لنا لفظة (البيداء) ملأى بمعطيات الفكر الصوفيّ الذي رأى فيها ارتباطا لازمًا بتجربة المعرفة والبحث عن الحقيقة، ففيها

---

[١] زيعور، علي ، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، ص ١٨٠.

[٢] بندر شاه- مريود، ص ٨٣.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٥.

" يتلقى الصوفيّ صوت الضمير، وفيها يجري انقداح العرفان في القلب، وفيها يتم الاهتداء أو التحول إلى الأرفع وتقطع العلائق مع الدنيا"[1]. وهنا تنفرد "مريم" بتجربة الروح المفردة التي تطلب السعي وحدها في رحلة العبور النفسية تلك لتطلب المطلق والانغماس فيه. وهذه اللغة الرامزة طُعمت كذلك برحيق الاقتباس القرآنيّ الذي أثرى دلالة النصّ، وأكسبه قيمة مثلى ترفعه إلى درجة التقديس والطهر. وتترك العبارات الناقصة في خاتمة الحوار فرصة للقارئ المتبصّر لملء بياضاته والإسهام في عملية القول، وتخصيب القراءة النصية ليتحقق للنصّ دلالته البنائية وخصوصيته الملازمة له في رحم الخطاب الروائيّ.

وتتعاظم في نفس الصوفيّ فكرة المحبة الإلهية، فتتحرر الروح من أدران المادة، لتتحد في الذات الإلهية، وتقدم لها قربان العرفان والمواجد والكرامات، ومن هذه الفكرة تولدت مشاعر المحبة التي يكنها الإنسان إلى الرجل الصوفيّ، فتنصهر بوتقة الفكر والشعور فيه لتخرج العبارات شاهدة على هذه الفكرة. من ذلك ما نجده في المحبة الخالصة التي يكنها "بلال" للشيخ "نصر الله ود حبيب"، ومجاهدته الدائمة في خدمته، والقيام بشأنه والإذعان لأمره وطلباته. والنصّ الآتي يشهد على مدى توطد العلاقة بين الشيخ وتلميذه، وفيه رجاء صوفيّ بقبول زواج "بلال" من "حواء بنت العريبي" بعد أن أفنت الأخيرة نفسها من أجله، يقول: **"يا بلال، إن دروب الوصول مثل الصعود في مسالك الجبال الوعرة، مشيئة الحق غامضة. يا بلال، إن حب بعض العباد من حب الله، وهذه المسكينة تحبك حبا لا أجده من جنس حب أهل الدنيا، فعسى الحق أن يكون أرسلها إليك لأمر أراده، عساه جلت مشيئته أراد لك أن تختبر مقدار حبك بميزان حب هذه المسكينة لك فإما صحوت وانقطع سبيلك وإما ازددت ظمأ إلى كأس الحب السرمدي، ويكون سبحانه وتعالى قد أنفذ مشيئته بإذلالك في إرادته القصوى"**[2].

يحفل النص السابق بدلالات كثيفة تشير إليها المحبة الصوفية في علاقة العبد بربه، ومن ثم مدى تأثير الشيخ في نفس الإنسان الصوفيّ بما يشبه الخوارق والمعجزات التي لها تأثير السحر في نفس الصوفيّ، فمصطلحات مثل **"دروب الوصول"** و**"الصعود"** و **"مسالك الجبال الوعرة"** تكشف عن مدى المكابدة المريرة التي يسلكها الصوفيّ للوصول إلى الفناء في الذات الإلهية وتجسّدها به بما يشبه توحّد الروح والعاطفة، كما يحفل النصّ بمصطلحات صوفية خالصة لا يمكن أن يفهمها إلا من حضر التجربة الصوفية، ويفهم مقاصدها، أمثال **"الحق"** التي ترمز إلى

[1] زيعور، علي، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، ص ٢٠٢.

[2] بندر شاه- مريود، ص ٦٣.

اسم من أسماء الله تعالى، فالشيء الحق "أي الثابت حقيقة ويستعمل في الصدق والصواب"[١]. كما تستبطن عبارة **"أراد لك أن تختبر مقدار حبك"** رمزية (الاختبار) التي يقوم بها الإنسان الصوفيّ، وهذا المصطلح يرتد في عرف الصوفية إلى:" فعل ما يظهر به الشيء، وهو من الله إظهاره ما يعلم من أسرار خلقه"[٢]، وتتراءى لنا رمزية العبور بين الحسيّ والمجرد، وبين الماديّ والروحيّ في توظيف دلالة الخمرة الإلهية التي كنى عنها الشيخ بعبارة **"كأس الحب السرمديّ"**، وهذه الخمرة في المعرفة الصوفية:" مجرد تلويح إلى معان خاصة تدور على المحبة الإلهية والعرفان الصوفيّ ووصف أحوال الوجد الروحيّ"[٣].

وبعدُ، فإنّ هذا الغرف اللفظيّ من مواجد الصوفيين وكرامات العشق الإلهيّ إنما تصور في كثير من جوانبها النواحي الأسطورية والخوارق التي يقوم بها المتصوف في تأويلات أشبه بأحلام يقظوية وتصورات خيالية تطفو على أرضية النصّ؛ لتعكس في حقيقة أمرها الواقع الخارجيّ العاديّ للإنسان وعلاقته بمن حوله، وما هذا التصوير الدقيق لعالم الميثولوجيا الذي قدمه الطيب صالح في روايته "مريود" بخاصّة إلا رغبة منه في التعبير عن مشكلات الإنسان الداخلية العميقة التي تتلامس مع مكونات روحه ووجدانه ونظرته إلى الحياة والمصير الإنسانيّ كله.

(١-٥)اللغة الجنسية

لعل ما يمكن ملاحظته هو اغتناء نصوص الطيب صالح ولا سيّما روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" بألفاظ وعبارات جنسية تطفو بدلالات وأساليب متنوعة على بنية النصّ الروائيّ، وقد يكون مبعث هذه الكثافة النصية لمثل تلك الملفوظات هو حضور العنصر الأنثويّ حضورًا بارزًا، سواء أكان ذلك في نطاق علاقة البطل "مصطفى سعيد" بالمرأة، أم اقتصر ذلك على حوارات كانت تدار على ألسنة العوامّ في البيئة المحلية السودانية التي حظيت فيها المرأة بدور واضح ، وفي كلا الحالين تشكلت هذه اللغة على وفق الانتماء الثقافيّ والمستوى البيئيّ للشخصية، فغلبت المصارحات المكشوفة والحوارات الصريحة والجريئة بين شخصيات القرية السودانية في الحديث عن موضوع الجنس باعتباره حلقة للصراع واختلاف وجهة النظر فيه، وأسهمت اللغة الشعرية

[١] زيعور، علي (١٩٧٩)، **في العقلية الصوفية ونفسانية التصوف: نحو الاتزانية إزاء الباطنية والأوليائية في الذات العربية**، (ط١)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ١٦٧.

[٢] المرجع نفسه، ص ١٥٩.

[٣] نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص ٣٧٨.

في صبّ قالبها على شخصية البطل المثقف لتظهر زاخرة بالإيحاء، حاملة لعدة دلالات ورموز، مغتناة بروح التجربة، وحب المغامرة.

وإذا ما التقطنا تجليات اللغة الجنسية في حوار الشخصيات القروية الممثلة بـ"بنت مجذوب" و"ود الريس" بخاصة، سنلحظ هذا التراصّ الهائل من سيل الدلالات المكشوفة التي تصرخ بلذة الشهوة والشبق الجنسيّ في كلام الشخصيات إلى درجة يمكن القول معها إنّ هذه الإجازة في الكلام تفصح عن إعطاء الصلاحية للشخصيات في مثل هذه الموضوعات، وجعلها مادة للتندر والسخرية في حياة القرية، ولعل المقتبس الآتي على لسان "بنت مجذوب" يشهد على تلك الجرأة في وصفها العملية الجنسية بينها وبين زوجها: **"ونفضت بنت مجدوب رماد السيجارة على الأرض بحركة مسرحية بأصابعها، وقالت: علي الطلاق، كان عنده شيء مثل الوتد حين يدخله في أحشائي لا أجد أرضا تسعني. كان يرفع رجلي بعد صلاة العشاء، وأظل مشبوحة حتى يؤذن أذان الفجر، وكان حين تأتيه الحالة يشخر كالثور حين يذبح، وكان دائما حين يقوم من فوقي يقول: هالله الله يا بنت مجدوب"**[1].

يتوسل هذا النص بناحيتين تبرزان المغزى الذي ضمنه الحوار: الأولى المعلن الاستهلاليّ الذي سبق الحوار، وتمثل بالعنصر الحركيّ الذي وظفته الشخصية في الإشارة بيدها لتعلن عدم تحرجها، بل تفاخرها في وصف المشهد الجنسيّ، والثانية التشفع بعبارات التشبيه التي تؤدي الغرض المرجوّ في إثارة الشهوة وبلوغها غايتها، الممثلة بتشبيه عضو الرجل بالوتد، وصوت لذته بشخير الثور، وهاتان الصورتان تفرزان عناصر بصرية وصوتية تسهم في تمثل الحالة تمثلا تامًا مستوفيًا لمتطلبات العملية الجنسية التي وظفتها الشخصية في روايتها. ويلقى هذا الحديث تجاوبًا لدى شخصيات القرية الأخرى الذكورية، فتتعاظم دلالات الألفاظ لتصل بها إلى تلمس وظائف الأعضاء الجنسية لتجعل منها الرواية مادة للهزء والفكاهة، وقد بدا ذلك واضحًا في الحوار الذي دار بين "بنت مجذوب" و "ود الريس": **"فقال ود الريس: لو كنت تزوجتني يا بنت مجدوب لوجدت شيئا مثل مدافع الإنكليز. فقالت بنت مجدوب: المدافع سكتت وقت مات ود البشير. أنت يا ود الريس رجل مخرف، عقلك كله في رأس ذكرك، ورأس ذكرك صغير مثل عقلك"**[2].

إنّ المتأمل في مثل هذه النماذج الحوارية التي سقناها على ألسنة شخصيات القرية يدرك مدى التحدّر القيميّ والأخلاقيّ الذي صبغ الشخصيات بصبغة خاصّة، كما يلحظ أن أصحابها شخصيات تنتمي إلى فئة كبار السن، وقد قدم الطيب صالح وجهة نظره في قضية الجنس التي

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٧٩- ٨٠.

[2] المصدر نفسه، ص ٨٧.

طرحتها الرواية، فرأى أن الأحاديث التي دارت بين رجال وامرأة جاوزوا السبعين، من باب التسرية به عن أنفسهم في انتظار الموت، نافيًا كون هذه اللغة تحمل دلالات الجنس الصريح الصارخ المكشوف[١] لتتجاوزه إلى قدرتها الفائقة على إشغال الفكر والروح في حياة أهل القرية بهذه الأحاديث الشيقة. كما نفى بعضهم أن يكون توظيف مثل هذه الحوارات الجريئة، والنكات البذيئة، والجمل الفاضحة لمبدأ التزيين اللفظي أو التقديم السياحي لحياة هؤلاء البشر، " وإنما هي ضرورة لفهم البساطة المركبة التي يعيشونها في مقابل التركيب التناقضيّ المأزوم لمن مسّتهم جرثومة الاستعمار من أبناء الطبقة الوسطى"[٢]، وبهذا تلعب هذه الحوارات المكشوفة لعبة التصوير التهكميّ والساخر لطبقة المجتمع السودانيّ إبان فترة الاستعمار، وسيطرته التامة في عقول أبناء السودان وتفكيرهم.

وتكتسي ألفاظ الشهوة والحاجة الجنسية أبعادًا موحية ومدلولات عميقة تختفي خلف غطاء من شعرية العبارة وإيحائية الدال، وقد ظهر ذلك في خطاب البطل "مصطفى سعيد" الذي أفرز شحناته العاطفية بسيل دافق من عبارات تنضح بالرغبة وألفاظ الشوق الدائم، فاتسمت لغته بطابع رمزيّ يخفي بواطن مشاعره الصارخة بالشهوة، وقد أفضى هذا الأمر إلى تكرار ألفاظ وعبارات بعينها في عدة مواضع من الرواية هي بمثابة المؤشر اللازم على فيض رغباته المكبوتة واتصاله الدائم بشخصية المرأة، فشكلت عبارة مثل: **"وقوافلي ظمأى والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق"** معلنًا لفظيًا أثيرًا تميز به خطاب الشخصية، مثلما أفصح عن مدى الحاجة التي يعانيها البطل في مواجهة الجنس الآخر الغريب عنه فكرًا وروحًا، وهي حاجة ما زالت تطارده، مفرزة في الوقت نفسه ملفوظات أخرى رامزة تكشف عن الصراع الدائم الذي يصطخب في نفسه، وتراهن على حياته وبقائه في الغربة.

وقد ترجم البطل صراعه الدفين هذا باستعارته من مصطلحات الحرب وقاموس القتال، ليصور لنا معاناته الدائمة مع "جين موريس"، ومحاولاته الحثيثة في الاستحواذ عليها والنيل منها، فشكلت ألفاظ القوس والسيف والرمح غطاءً يستبطن تلك الحاجة لديه، يقول: **"غرفة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قطعة من الجحيم، أمسكها فكأنني أمسك سحابًا، كأنني أضاجع شهابًا، كأنني أمتطي صهوة نشيد عسكري بروسي، وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها، أقضي الليل**

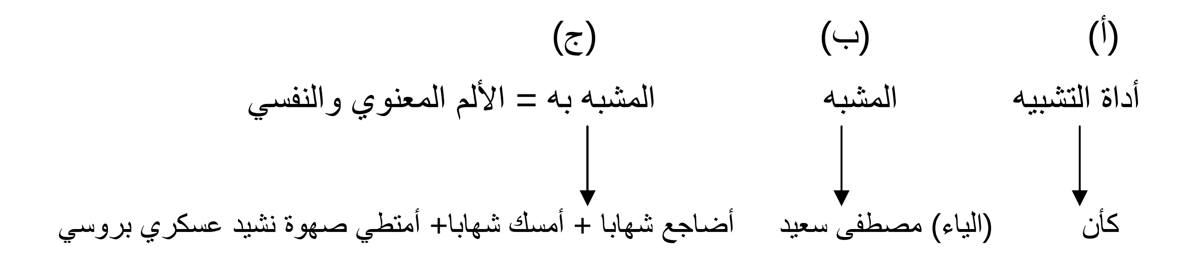
---

[١] ينظر الحوار الذي أداره سيد فرغلي مع الطيب صالح في لقاء له بلندن، من كتاب: **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص ٢٠٨.

[٢] البحراوي، سيد (٢٠٠٨)، **في نظرية الأدب: محتوى الشكل- مساهمة عربية**، (ط١)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٣٥.

ساهرًا، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى"[١].

يتصدّر المشهد الوصفيّ السابق بنية شعرية قوامها التشبيه البليغ؛ إذ توسّل القاصّ بدلالات الحرب والنار في إسباغه الصفة المؤثرة على الغرفة والفراش، وهنا تغدو الغرفة بكامل مقتنياتها ساحة حرب تحتضن طرفي الصراع الممثل بالبطل والمرأة، وتتكاثف دلالة بنية التشبيه بتواتر أداة التشبيه (كأن) التي تعد أوقع أثرًا وأبلغ استعمالا من أداة التشبيه (الكاف) في كونها تؤكد المعنى، ويستشعر القارئ معها بمدى العلاقة التجاورية بين المشبه والمشبه به التي قد تفضي إلى حالة صراع دائم يتمثل في الفعل وردّ الفعل المناهض له، فبينما يكون البطل "مصطفى سعيد" مشبعًا بعاطفة مؤججة نجد صورة "جين موريس" مثالا على البرود الجنسيّ واللامبالاة، ونستطيع تبين هذه البنية التشبيهية على النحو الآتي:



ومع مزيد من تكثيف الحالة الوجدانية يكيف القاصّ مفرداته المعبرة العائدة على "جين موريس" بعبارات الشهاب والسحاب؛ ليزيد من تأثيل تلك الحالة المصطخبة في نفس البطل، ويؤكد في الوقت نفسه مدى حالة الإثارة التي تبعثها المرأة في وجدانه، وتتصاعد مؤشرات حالات الصراع بتوسل البطل بكل ما أوتي من قوة أعضاء؛ ليرهنها هي الأخرى في صراعها الدائم مع الآخر، فتنتهي مهمته بالفشل والخسران.

وتلعب الحواسّ دورًا مهمًا في إضفاء القيمة الدلالية على مشاهد الجنس التي تناثرت في صفحات الرواية، فقد شهدت العلاقة بين "مصطفى سعيد" و"آن همند" قمة الإثارة التي أتخمت بها المرأة الأوروبية في محاولتها التعرف على أسرار الرجل الشرقيّ، وهتك بواطنه الدفينة، فكانت الرائحة هنا محفزًا قويًا على اختراق أسر الغموض لديها: **"كانت تدفن وجهها تحت إبطي، وتستنشقني كأنها تستنشق دخانا مخدرًا، وجهها يتقلص باللذة، تقول كأنها تردد طقوسًا في معبد: أحب عرقك، أريد رائحتك كاملة، رائحة الأوراق المتعفنة في غابات إفريقيا، رائحة المنجة**

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٣٧.

والباباي والتوابل الاستوائية، رائحة الأمطار في صحارى بلاد العرب"[١]. ولا شك في أنّ الرائحة هنا تتصدر دورًا مهمًا في كونها الكاشفة عن سرّ الغموض الذي أرادت المرأة الأوروبية انتهاكه، وقد أسهمت المرجعيات الثقافية التي طافت في ذهن المرأة في أثناء أدائها العملية الجنسية من معرفتها غابات إفريقيا، وأهم مظاهر تلك البيئة الاستوائية في ربط المشهد الحيويّ الموظف في رحم النصّ بالانتماء الحضاريّ للشخصية، الأمر الذي يمكننا القول إنّ هذا التعالق الحميميّ بين الرغبة والكشف عن المجهول إنما تعكس في حقيقة الأمر مدى شهوة الغرب في التعرف على أسرار الآخر، وسبر أغواره، أو لنقل إنّ هذا المشهد الموحي ما هو إلا انعكاس واضح على مدى التحدر الفكريّ والتخبط الروحيّ الذي يكتنف المرأة الأوروبية في علاقتها بالرجل الشرقي عامة والإفريقي خاصة.

ونقف تاليًا عند الحاسة البصرية التي توسل بها القاصّ في جعل المتلقي يشهد دقائق العملية الجنسية التي جرت بين "مصطفى سعيد" و"جين موريس"، فتعاورت الرؤية هنا مع الأفعال الحركية الدالة؛ لتوحي بحيوية المشهد التصويريّ وعظم إيحائه، ولهذا التوظيف المشهديّ دلالته؛ إذ إنه يُعد إيذانًا بحادثة مقتل "جين موريس" على يد عاشقها، كما أنه يعمق دلالية الرمز التي تتجاذبها ثنائية الحياة والفناء في حفريات القراءة، التي تتطلب من المتلقي جهدًا واضحًا في الوصول إلى دقائقها وتبين مغزاها، ممّا يفضي بنا إلى القول بأنّ التوسّل بعبارات الجنس المستترة خلف سيل العبارات الموحية يبشر بنهاية مأساوية شهدتها جريمة الجنس المعلنة في نهاية الأمر: **"نظرت إلى صدرها، فنظرت هي أيضا إلى حيث وقع بصري على صدرها كأنها أصبحت مسلوبة الإرادة تتحرك حسب مشيئتي. نظرت إلى بطنها فتابعتني وبدأ ألم خفيف على وجهها.. كنت أبطئ فتبطئ وأعجل فتعجل. أطلت النظر إلى فخذيها البيضاوين المفتوحتين، أدلكهما بعيني وينزلق نظري على السطح الناعم الأملس إلى أن يستقر هنالك في مستودع الأسرار، حيث يولد الخير والشر، ورأيت وجهها تعلوه حمرة، وجفنيها ينكسران كأنها أصبحت غير قادرة على السيطرة عليهما"**[٢].

يشكل النظر الواصف الذي يستهله البطل إيذانًا ببدء المشهد التصويريّ تجاوبًا وقبولا من قبل الشخصية الأخرى التي تشترك معه في أداء هذه المهمة على أكمل وجه، غير أنها من جهته تنطلق من تأكيد فكرة الانتقام بعد حصوله على حاجته منها، ومن جهتها تنطلق على وفق رغبة الاستسلام والانقياد له، ثم تتحرك هذه النظرة من موضعها لتتابع مسيرها في جسد المرأة

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٤٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٦٦.

المشتهاة، يساندها في مهمتها تلك سيل الأفعال الحركية التي تقوم بها الشخصيتان، وأساسها الفعل ومطاوعة الفعل:**" أبطئ، فتبطئ، وأعجل، فتعجل"**، فتتوحد بذلك دلالة النظرة الرامزة مع الأفعال والحركات، لتستقر أخيرًا على الوضعية الأخيرة التي تخترق فيها بكارة المرأة وتنتهك، وقد دلت على ذلك البنية الكنائية **"مستودع الأسرار"** التي تكشف عن دلالة اللفظ الصريح المتمثل بعضو المرأة، ولكنه تعداها إلى إيراد لازم معناها مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ المممثل بعبارة **"حيث يولد الخير والشر"**، ومع هذه البنية الكنائية الموظفة تتم عملية يمكن تحديدها في إطار إنتاج الدلالة على تعاور قطبي الخفاء والظهور، حيث تكون الكناية هنا " في مواجهة إنتاج صياغيّ له إنتاج دلاليّ موازٍ له تماما بحكم المواضعة، ولكن تجاوزه بالنظر إلى المستوى العميق لحركة الذهن التي تملك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإنّ المنتج الصياغيّ يظل في دائرة الحقيقة"[1].

ويتصدر الإنتاج الكنائيّ الوارد هنا في سياق المشهد الجنسيّ حضور لفظة **"مستودع الأسرار"** التي قصد من ورائها (العضو الأنثوي)، وهنا أبقى على مستوى البناء الشكليّ صفة المرأة، وأخفى الموصوف مع إلصاق دلالته في المشهد الحضوريّ للفظة الكناية الموظفة التي تقتضي إدراك المعنى مباشرة دون وسائط تحويلية، ثم أردف هذه اللفظة بعبارة أخرى هي بمثابة المتمم الصيغيّ للبنية الممثلة بـ**" حيث يولد الخير والشر "**، وأراد بها لازم معناها، وهي مكان وطء المرأة، والعلاقة بين ميلاد الخير والشر والمكان الذي يحتضنه مباشرة؛ إذ إن الأول متولد من الآخر.

وبانتهاء العملية الجنسية بين الطرفين تظهر بوادر الانفعال والاستسلام من قبل المرأة عبر دلالة الحمرة وانكسار الجفنين، وكل هذه المظاهر لا تتحقق إلا بفعل الرؤية البصرية التي قصد إليها القاص قصدًا، ليؤكد مغزاه من توظيف المشهد التصويريّ.

وإذا كانت اللغة الموحية قد حققت مقاصدها ومراميها في اختفائها خلف ستار العواطف الجياشة والحاجة الملحة للشخصية، فإنها في سياق آخر تنازلت عن عليائها لتنضمّ في لغة العوامّ من خلال اللهجة المحلية الدارجة التي تلفظها الشخصية الواصفة لمشهد العملية الجنسية التي كادت تقع في حبائلها، وعلى الرغم من أنّ اللغة التي شهدها تصوير العملية الجنسية قد اتصفت بالسطحية والمباشرة إلا أنها اكتسبت دلالتها العظمى وقيمتها الرفيعة بدخولها في علاقة تناصّ مع

---

[1] عبد المطلب، محمد(١٩٩٧)، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، (ط١)، مكتبة لبنان ناشرون، ص ١٨٧.

نصّ قرآني، والجدير بالذكر أنّ هذا الاستيحاء لم يكن نقلا حرفيًا لمفردات العبارة القرآنية المتسمة بالإعجاز والفصاحة، وإنما اقتصر التأثير على الغرف من روح القصة وأحداثها في درجات تحويل نسبية من استدعاء ملفوظ أحاديّ إلى وحدات تلميح تذكريّ إشاريّ يتسم بالتفصيل والبيان، وهذا ما أضفى على التناصّ القرآنيّ هنا صفة الكلية؛ فهو يتفادى التقوقع في إطار الصور والمفردات الجزئية، بل نجده يؤسّس تعالقات تناصية في بنية النصّ على مستوى أكثر عمقا وأوفر دلالة.

ويأتي التطبيق على القول السابق بالاستدعاء الذي قدمته القصة التي رواها "سعيد عشا البايتات" من حكاية يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، إذ إنّ هذه القصة المستدعاة دخلت في سياق محوّر في هيكلية النصّ، فيصير تحديد طبيعة هذا التناص القرآني لزامًا في الجدول الآتي:

الجدول (٧): تحويل النص القرآني في النص الروائي

النص القرآني	النص الروائي	التوافق الدلالي	طبيعة العلاقة
" وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب "[١]	"جات بنية زي الحورية، نهدها طالع يا دوب، زي تمرة اللالوب، عريانة جل، تتقصع وتتقدل، الكفل زي السحلية، والبطن زي جناين الشايقية.	الإغـراء	تفصيلية
" وقالت هيت لك "[٢]	مسكتني من شيتي، وقالت لي هاك هيتي، رقدت، وفتحت فخذيها، شفت البيها وال عليها، قالت لي يا الله يا شاكي تعال وارقد بين أوراكي، تلقي مناك وتنال هناك، آخ آخ يا إخوان من وقدة النيران.	التعجيل في الفعل الجنسي	تحويرية وتفصيلية
" ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه ".[٣]	شفت بي عيني سكة النجاة وسكة الهلاك، ولولا عناية الله كنت رحت في ستين داهية وما هماني.	العدول عن الفعل الجنسي	إشارية
" كذلك لنصرف عنه السوء إنه من عبادنا	اتعوذت في سري من الشيطان الرجيم، وقلت يا منجي، ومديت إيدي صم بكم	مصدر الهداية	مرجعيـة

[١] سورة يوسف: (٢٣)

[٢] سورة يوسف: (٢٣)

[٣] سورة يوسف: (٢٤)

المخلصين "[١].	زي ما وصاني شيخنا الحنين"[٢]		

ينفتح النصّ الروائيّ على وصف مسهب للمرأة الجارية التي أثارت في نفس الناظر إليها مكامن الغريزة والرغبة في تحقيق الشهوة، وإذا استثنينا الفارق الطبقيّ بين تلك المرأة وامرأة العزيز في كون الأولى تنتمي إلى الطبقة الدونية، وكون الثانية تنتمي إلى الطبقة الملوكية، فإننا نتلمس بوادر هذا التماثل الصيغيّ في كيفية إتمام العملية الجنسية؛ إذ كان للإيجاز القرآنيّ المتمثل في لفظة " راودته " دوره في تكثيف هذه العبارات المفصلة التي انطلقت من النصّ الروائيّ، واختزالها في قيمة دلالية موجزة، وكان للفظة " هيت لك " صدى واضح في صب أثرها الفعال في حكاية النصّ الروائيّ بأسلوب محوّر يتماشى والخلفية الثقافية التي صدرت من الشخصية الناطقة بلسانها، ثم يأتي العدول عن تحقيق الفعل الجنسيّ بمجرد إسباغ المحمول الدلالي الممثل بالهداية والتوبة في كلا النصين، واعتمدت مرجعية الفئة الباعثة على الهداية على ركيزة أساسية في تحويل مسار الشخصية، فكانت في النصّ القرآنيّ تتحدد بالعدالة الإلهية، وكانت في النصّ الروائيّ تتحدد بشخصية "الحنين" الرجل الصوفيّ ووصاياه الأثيرة في نفس الشخصية الساردة.

وهنا يلحظ أن الدخول في علاقة تناصّ مع مرجع خارجيّ يستدعي من القاصّ القيام بعملية بناء وهدم تجعل من النص نسيجًا من نصوص متداخلة به، وفي الوقت نفسه تخرج ببنية متناسلة جديدة بروح مميزة تتميز بالحيوية والجدة، وهذا هو أصل التناصّ وقيمته في أنه لا يُعيد إنتاج النصوص بحرفيتها الصيغية، بل هو "عملية امتصاصها وتحويلها في سياق جديد، وكلما كانت ثقافة القارئ متمكنة استطاع أن يتبين حطام وبقايا النصوص الممتصة والمحولة"[٣]. ومع هذا التعالق النصيّ الذي يسكن النصّ الروائيّ بسيل من معاني الإغواء والهداية ، فإننا لا ننسى أنّ اللغة التي صيغت في كنفها هذه المعاني - وإن كانت دارجة عامية- إلا أنها تميزت بجرس موسيقيّ يظهر في تتابع السجعات وقصر الجمل، وفي هذا ما يحيلنا إلى نص "ألف ليلة وليلة" التراثيّ الذي ساعد في تجذير صلة النص بموروثات دينية وتراثية في آن، فغلف هذه اللغة بطابع فنيّ مميز مغموس في قوالب الألفاظ الدينية التي استدعتها الشخصية لتخرج بها من دائرة التجاوز والانتهاك الخلقيّ إلى دائرة صفاء المغزى ورقيّ الدلالة.

---

[١] سورة يوسف: (٢٤)

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ٦٦.

[٣] الحسيب، عبد المجيد (٢٠٠٧)، **حوارية الفن الروائي**، فاس: مطبعة آنفو، ص ١٠٣.

(٢)العتبـات النصيـة

إنّ تعيين البنية النصية لجنس أدبيّ يجعله يشكل معمارية خاصة به، تحدّه وتؤلف بين أجزائه ومكوناته التي ينهض بها، وضمن هذا البناء تنشأ بنيات أخرى، هي بمثابة متفاعلات نصية مع المتن الأم، تقف في تواز معها؛ أي إنها تكتسب خصوصية بنائها من حيث علاقتها المتجاورة بالبنية، وفي الوقت نفسه تدخل معها في علاقة تناصّ داخلية، تجعلها مشتركة معها في تشكل خصوصية النصّ وإبراز هويته. وهذه التفاعلات هي بمنزلة عتبات نصية تسم البنية النصية الأولى بسمت معين، وتعلق عليها؛ لترفدها بخيوط وصل متلاحمة تتبادل معها التأثير والتأثر، وهذه العتبات هي مداخل ممهدة لآليات اشتغال النص وتداوله؛ "لأنها تحدد نوعية القراءة بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النصّ منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية"[١]. فالمؤسسة من شأنها أن توجّه القرّاء نحو حقل معين، وتقدّم لهم تصورًا سابقًا للنصّ يسهم في التأثير على نوعية إدراكهم له.

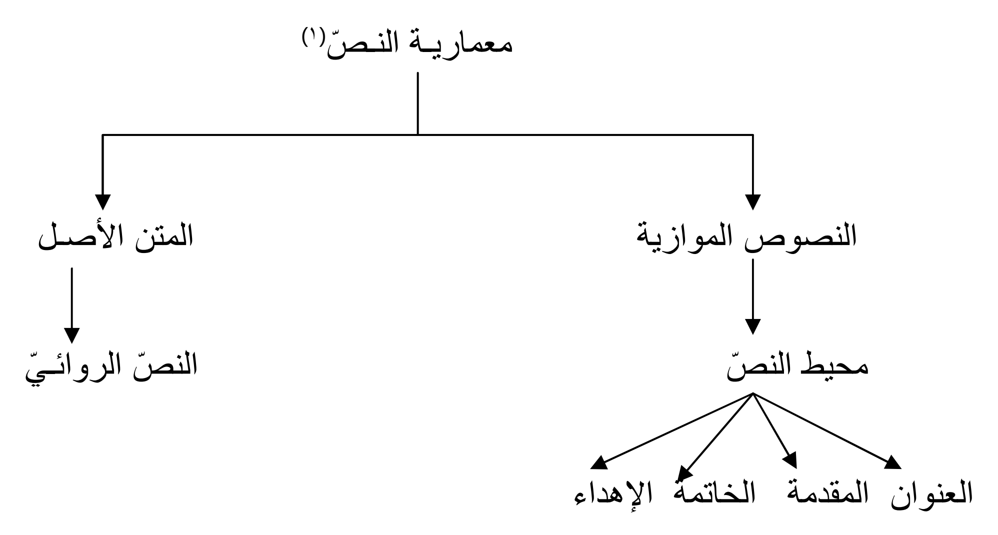
من هنا ستهتم المقاربة النقدية تلك برصد هذه العتبات النصية التي يمكن تسميتها بالنصوص الموازية، إذ تتخذ مسمّى المناصّة تحديدًا لها[٢]، وهذه المناصّة تنطوي على طرفين رئيسين هما: النصّ، والمُناصّ، "وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المُناصّ كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النصّ الأصل، كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور"[٣]، وهذا التشكيل النسيجيّ لموقع النصوص الموازية في مواجهة النصّ الأصليّ هو في حقيقة الأمر دراسة للعتبات المحيطة بالنصّ التي نوضحها في الشكل الآتي:

---

[١] لحمداني، حميد (٢٠٠٢)، عتبات النص الأدبي: بحث نظري. **علامات في النقد**، ج٤٦، م١٢: ص ٢٣.

[٢] جاءت هذه النصوص الموازية جزءًا من نسيج نصيّ أكبر أشار إليه (جيرار جينيت) بمصطلح المتعاليات النصية، والتعالي النصيّ عنده: علاقة التداخل التي تقرن النصّ بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النصّ إليها، وفي هذا الإطار تندرج الأجناس وتحديداتها المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، وقد سمى هذه المتعاليات لصفتها الجامعة المانعة باسم "جامع النصّ"، أو "الجامع النصيّ"، أو "جامع النسج". ينظر: جنيت، جيرار (١٩٨٦)، **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، (ط٢)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ٩١.

[٣] يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**، ص ١١١.



لعل جهاز العنوان الذي وسم به الطيب صالح رواياته يكشف عن تنوع الإحالات التي يتشابك فيها الجهاز الأولي مع غزارة المعجم الذي يتضمن النسيج السرديّ للمتون الروائية، فهذا الجهاز اللغويّ قد أبان عن العلاقات الرابطة بينه وبين المتن الروائيّ، وأنار وعي المتلقي للتكهن بمضمون الكتابة، والتنبؤ بجماليات صياغتها، فالعنوان عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية أو أعلى اقتصاد لغويّ ممكن، " فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقيّ / ماديّ، وهو أول لقاء ماديّ محسوس يتمّ بين المرسل والمتلقي"(٢)، وهنا يغدو العنوان إشارة مختزلة تستثمر أعلى درجة من منجزات التأويل، وتفجر في الوقت نفسه أكبر طاقة للمتلقي لمحاورة العنوان، والكشف عن دلالته المستقرة في أعماقه.

وإذا تأملنا العنونة في النصوص الروائية بعامة باعتبارها " أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجيّ لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية"(٣)، فإننا سنلحظ هذه الكثافة الإيحائية التي يفرزها العنوان عن المتن الروائيّ بأنساقه القصصية وعناصره البنائية. فقد أحال عنوان نصّ "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى فضاءين سرديين متجذرين في بنية النصّ الروائيّ هما: الفضاء الزمانيّ الذي دلت عليه لفظة (موسم)، والفضاء المكانيّ الذي دلت عليه لفظة (الشمال)، وينطلق سهم الاتجاه المكانيّ إلى الشمال من خلال توظيف حرف الجر (إلى) التي أفادت انتهاء الغاية المكانية، لتفرض الرحلة المحددة بالموسم خطا آخر مناهضًا له لم يكشف عنه جهاز العنوان وهو (الجنوب) الذي جاءت الإشارة إليه ضمنيًا من خلال دخوله في علاقة تضاد، ومفارقة نوعية مع لفظة (الشمال). وإذا

---

(١) يقصد به الجنس الأدبي الذي يتحدد بالخصائص الشكلية والقوالب البنيوية.

(٢) قطوس، بسام موسى (٢٠٠١)، **سيمياء العنوان**، (ط١)، عمان: وزارة الثقافة، ص ٣٦.

(٣) حمداوي، جميل (١٩٩٧)، السيميوطيقا والعنونة.، **عالم الفكر**. ٢٥، (٣)، ص ٩٨.

اعتمدنا التأويل الذي يفرضه الإطار الجغرافيّ لدلالتي المكان هنا، سنلحظ أن طبوغرافية المكان تحتم علينا تصور العنصر الأوروبيّ/الأبيض المؤطر في جهة الشمال، مقابل هيمنة العنصر الإفريقيّ الذي يندرج في لفظة (الجنوب)، وبذا تتحدد هذه الهجرة العرضية التي نلمسها في دلالة (موسم) بكونها رحلة مغايرة قيميًا ومعرفيًا بين إطارين أحدهما ينزع إلى التخلف العلمي وبساطة العيش، والآخر ينزع نحو التقدم التكنولوجيّ ورفاهية العيش.

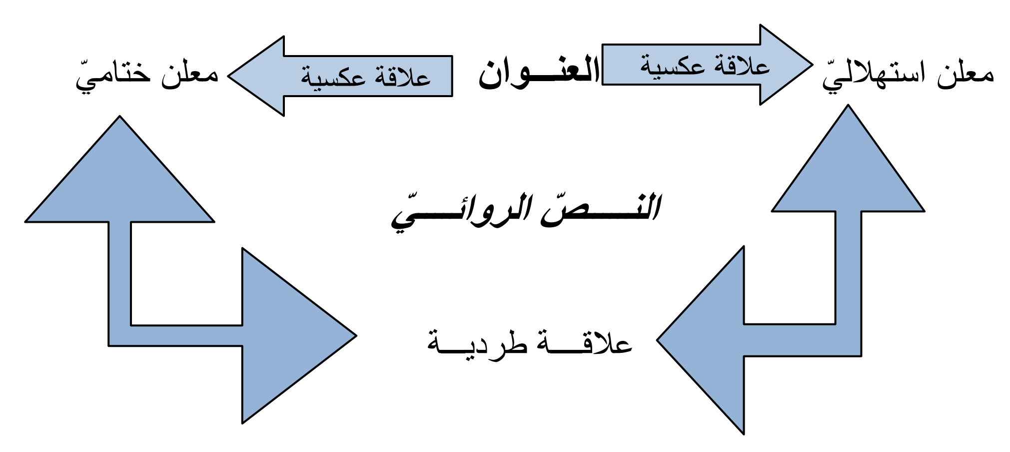
ومع هذا التعيين المعرفيّ الذي يفرزه العنوان في متن الرواية يتشكل فضاءان محددان يرهنان موضوع الرواية نحو غاية معينة، ويفرزان محمولات دلالية شتى قبل الولوج في عملية القراءة النصية. ونحن في هذا التحديد الأوليّ لن نقف عند هذه النظرة الأولى لجهاز العنوان دون وصلها بالمقدمة الاستهلالية التي تصدرتها رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، وهذه المقدمة قد قادتنا - في حقيقة الأمر- إلى حالة كسر مفاجئة لدلالة العنوان، الأمر الذي خصّب بنائية الرواية تخصيبًا ظاهرًا، وكشف عن خاصية سيرورة القراءة؛ لإبراز مقاصدها، وتظهر هذه المقدمة في عبارة: **"عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا"**[١]، إذ يحافظ هذا المتن الاستهلاليّ على تحديد سهم الاتجاه المكانيّ الذي رصدناه في جهاز العنوان الأساسيّ ممثلا بحرف الجر (إلى)، غير أن هذه الرحلة رحلة مضادة عكسية تنحو طابعًا مغايرًا عمّا ألفناه في العنوان، فتتسم فكرة العودة من وحي هذه العبارة بكونها عودة أبدية من الشمال إلى الجنوب، وهذه الرحلة تفرض في دلالتها العميقة تأويلا افتراضيًا لدن القارئ، يجعله يتبصّر برحلة أخرى تقف في موازاة مع هذه الرحلة الأولى، ويترك السؤال قائمًا حول صاحب هذه الرحلة، هل هو شخصية الراوي الذي أعلن عن نفسه في الاستهلال اللفظيّ؟ أم هو شخصية أخرى تحكي عن رحلتها العكسية تلك، فتأتي قصتها متضمنة مع قصة الراوي؟ ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل سنلحظ أن الخاتمة التي انتهت إليها صياغة الرواية اللفظية[٢] تحقق تناغمًا وتآلفا مع طبيعة هذه المقدمة ودلالتها، فالمشهد الذي قدمته الرواية في الخاتمة حول مقاومة الراوي مياه النهر ليعود إلى أرضه السودان تعكس في حقيقة الأمر رحلة العودة إلى الديار، لكنها في الأولى اتخذت طابعًا خارجيًا من أرض الغرب إلى أرض الوطن، وفي الثانية اتخذت طابعًا محليًا من مقاومة الغرق في النهر إلى اختيار الحياة في القرية.

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥.

[٢] ينظر خاتمة رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٧١.

وبهذا الطرح المنهجيّ للمعلن الختاميّ- باعتباره عتبة خروج من النصّ- يتضح لنا التوافق الدلاليّ بينه وبين المعلن الاستهلاليّ في تصوير فكرة العودة، وهما في الوقت نفسه يكشفان عن تغاير ملحوظ عن دلالة العنوان الذي غذى المتن الروائيّ بالكثير من الاحتمالات والتأويلات التي تطفو على سطح النصّ في أثناء عملية القراءة. فيصبح هذا التوافق بين عتبتي الدخول والخروج وعلاقتهما بالنصّ الأصل ظاهرًا على النحو الآتي:

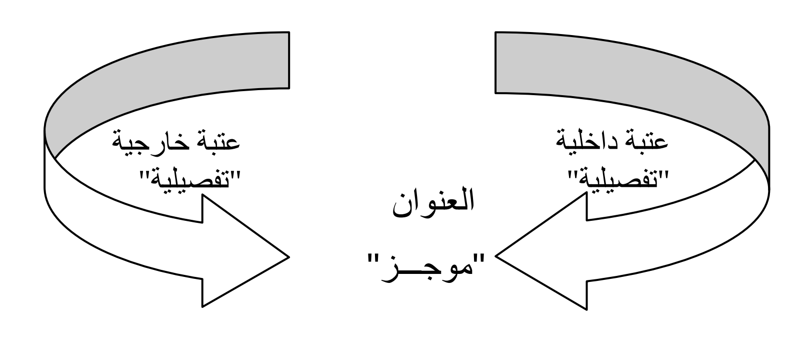


مع "عرس الزين" سنشهد تحولا آخر يفرضه العنوان في دلالته الأولى، وهو تعيينه لخبر أو حدث سيحفل به المتن الروائيّ، وهو (العرس) الذي يقوم به فاعل وهو (الزين)، وهذا الخبر بمثابة فعل وحيد مهيمن على هيكلية المتن، يرصد تحولات الشخصية في كنفه، ويبرز صفاتها العجيبة، ويوجه أنظار الشخصيات الأخرى نحوها، فهي على وفق هذه الاعتبارات لها حضور نصيّ بارز، وبهذا يقدم لنا العنوان رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، اللذان يسُهمان في التواصل المعرفيّ، وفضّ الشفرة اللغوية، واستكناه جمالياتها، مع المحافظة على وظيفة الاتصال، وهذه الوظيفة الأخيرة هي في نظرنا من أهم الوظائف التي يقوم بها العنوان في مواجهة النصّ الروائي[١]. فالكشف المبدئيّ الذي يفرزه العنوان حول خبر (عرس الزين) ينعكس صداه في المعلن الاستهلاليّ والصيغة الختامية للمتن الروائيّ، فقد انفتح المعلن البدئيّ على مشهد حواريّ تقوم به شخصيات قروية من مستويات وفئات مختلفة، واتسم هذا المشهد بكونه مهيئا ومقدمًا لخبر العرس الذي لم يحصل بعدُ، أما المعلن الختاميّ فإنه يقدم وصفًا مسهبًا لشخصية "الزين" وهو في حفل العرس، وبهذا يتناغم المعلنان في صياغتهما اللغوية، ويتحدان في الحدث، وفي توقيف زمن الخطاب توقيفا مقصودًا أبان عنه العنوان، فتتضح الرابطة بين العنوان والمعلنين؛ الاستهلاليّ والختاميّ برباط وثاقيّ، فإذا كان العنوان يشكل موجزًا ملخصًا لخبر العرس، فإن المعلنين يقدمان

---

[١] حدد جيرار جينيت وظائف أربعة – غير التي ذكرناها سابقا في المتن- وهي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين. ينظر: حمداوي، جميل، **السيميوطيقا والعنونة**، ص ١٠٦.

إسهابًا وتفصيلا لهذا الخبر الذي حفلت به الرواية، وتبدو هذه العلاقة بين المعلنين والعنوان في الشكل الآتي:



تكشف دلالة العنوان في كل من روايتي "موسم الهجرة إلى الشمال" و"عرس الزين" إذن عن تفردها برمزية خاصّة تلقى توضيحًا لها في حفريات القراءة النصية للمتن الروائيّ، ومن هنا كانت الحاجة ضرورية لربط هذه الدلالة التي يشحنها العنوان بعتبة النصّ الاستهلالية وعتبة النصّ الختامية لكل من الروايتين، وقد بدا من التحليل الدقيق أنّ العنوان يُوجّه بعلاقة خاصّة لكلا المعلنين، وهذا ما يفتح أفق القراءة لاستظهار هذه الطبيعة العلائقية، فقد كانت كما لحظنا في رواية "موسم الهجرة" تنبئ عن علاقة ضديّة في فكرة العودة، ولا غرو في أنّ تمثل هذه العلاقة مطلب في الرواية، فالنصّ لا بدّ له أن يقاوم كل أشكال التوقع الممكنة بالنسبة للقراء؛ لأنّ زيادة نسبة التوقع يعني إفساح المجال للقراء للتنبؤ بما سيأتي به النصّ من أخبار وأحداث، وعلى هذا الأساس فإنّ أهمية النص الفنية تتقلص؛ لأنه لن يأتي بشيء جديد يضفي متعة جمالية على القراءة، لكن عندما تخفت نسبة التوقع فإنّ درجة اختبارية النصّ تزداد، وبالتالي تتحقق المفاجأة الكبرى للقراءة. أما في رواية "عرس الزين" فإنّ دلالة العنوان تبشر بعلاقة تفصيلية طردية لكلا المعلنين، وهذه الرابطة لا تتعلق بقدرة العنوان على إحداث نسبة التوقع أو العكس، وإنما تكشف عن رؤية جديدة تنتهجها الرواية في تعريفها بشخصية "الزين"، ومدى تأهيله لموضوع الزواج، وبهذا المنحى يقدم العنوان إرهاصًا معرفيًا عن طبيعة الشخصية، ومدى قدرتها على تحقيق الحدث المألوف والاعتياديّ في الواقع المعيش.

وبذا يمكن القول إنّ جهاز العنوان في بنية النصّ الروائيّ لا يُعد عنصرًا زائدًا، أو فضلة مضافة إلى مساحة النصّ الأصليّ،" وإنما هو عتبة أولى من عتبات النصّ، وعنصر مهمّ في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل"[١]، كما أنه عنصر

---

[١] قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ص ٥٣.

موازٍ للنصّ الأصليّ يستهدف توضيح المدلول المختزل في الصياغة اللغوية؛ ليشكل عامل جذب للقارئ يدفعه لمحاورة النصّ، واستبطان محمولاته الدلالية.

وإذا التفتنا إلى رواية "بندر شاه" سنلحظ تمايزًا نوعيًا لهذه الرواية عن سابقتيها؛ إذ إنها كشفت في فضاء العنوان الدلاليّ عن عنوان أصليّ في جزأيها، بينما اختصّ كل جزء منها بعنوان فرعيّ مميز، فكان (ضو البيت) العلامة النوعية للجزء الأول، وكان (مريود) العلامة النوعية للجزء الثاني، فانفتاح هذه الرواية على عنوان يوظف اسم الشخصية "بندر شاه" في ثنايا حكايتها يفتح بعدًا دلاليًا يسم الشخصية بطابع معين، وينهض كذلك على وظيفة إحالية لشخصية أسطورية يؤمن بها مجتمع القرية، فتغري القراءة النصية على فتح عالم الرواية بتلك الشخصية المرجعية، بالإضافة إلى استغلال الدلالة الجزئية الكامنة في عبارة (بندر شاه)؛ ليحمل بذلك الاسم علامة دالة تظهر في سلوك الشخصية، وامتيازاتها الطبقية، وطبيعة علاقتها بغيرها من الشخصيات. فقد ذكر المؤلف أن (البندر) هو (المدينة)، وأن (الشاه) هو (السلطان)، وقال:" اخترت اسم "بندر شاه"؛ لأن مشكلتنا البحث عن المدينة؛ (أي البندر)، والنقطة الثانية هي إيجاد صيغة ملائمة لحكم أنفسنا، التي هي السلطان (شاه)"[١]، وهذا التحديد الفضائيّ لدلالة العنوان تسايره دلالة السلطان التي تحيل على الانتماء الطبقيّ، أفضى برسم معالم الشخصية الروائية التي شاركت في دفة السرد، وفي إنجاز أفعال معينة ترتد في النهاية إلى ما تميزت به من مواصفات ونعوت تتصل بها، فقد جاء توظيف اسم "بندر شاه" في ثلاثة سياقات روائية؛ الأولى تحيل على الشخصية الأسطورية الحاكمة وطبيعة أعمالها الغاشمة مع العبيد، والروايات المختلفة عنها، والثانية تحيل على "عيسى ود ضو البيت"، وقد أطلق عليه هذا اللقب استنادًا إلى الملمح الوصفيّ العامّ الذي أفرزه نصّ الرواية في جعل "عيسى" شخصية غريبة نادرة تتمايز عن أقرانها بالثراء والرفاهية، فكان تحديد المظهر الخارجيّ من لباس وهندام الدافع الأساسيّ لإطلاق اللقب عليها، لا سيّما إذا ما علمنا هذا التساوق الدلاليّ الذي يظهر بين الناحية المادية ولفظة "شاه" التي تحيل على الانتماء الطبقيّ المرفه، والثالثة تحيل على لقب من ألقاب قد تلصق على شخصية أو أكثر تشبيهًا للشخصية بها، وبذا يكون توظيفها توظيفا كاشفا عن الدلالة التي تعكسها الصيغة النحوية للاسم، من ذلك اللقب الذي أطلق على "محجوب" تارة، وعلى "الطريفي" تارة أخرى، ولعل مردّ هذا التوظيف الإشارة إلى السلطة الفعلية التي تكتسبها الشخصية من خلال ربطها بهذه الشخصية الأسطورية "بندر شاه" بما تملكه من معالم القوة والسلطان.

---

[١] الحسيني، هدى، الطيب صالح في بيروت، هناك أسرار لم أدركها بعد، ضمن **كتاب الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص ٢٢٠.

وانطلاقًا من التماسك الذي شهده عنوان رواية "بندر شاه" في جزئها الأول (ضو البيت)، فإنّ تحميل العنوان الفرعيّ دلالة اسم العلم يكشف عن مقروئية عميقة لتكثيف توظيف العلم في المتن الروائيّ، ورهنه وظيفيًا بعالم الحكاية، فجاء تعيين اسم "ضو البيت" تعيينًا مقصودًا لجأت إليه الشخصيات الروائية في نصّ الخطاب، وهذا التعيين أسهم في رفد الشخصية بمحمولات دلالية جذرت إشارية الاسم في مواصفات الشخصية، فكانت دلالة (ضو) تحيل على الإضاءة النصية التي كشفتها الرواية في تحويل هذه الشخصية من ظلام الكفر والضياع والفقر، إلى نور الهداية وارتقاء الذات وتساميها، وكان توظيف (البيت) - من حيث كونه تضايفا معنويًا للمضاف (ضو)- وسيلة في اندغام الشخصية بعالم القرية الذي استوعبها، وأسهم في إفرازها وتمثلها من جديد: **"ضو البيت، اسم مبارك، ولعل الرجل حل عندنا على هذه الحالة بالخير والبركة"**[١]، فيثمن الاسم القيمة الأخلاقية التي جاءت نتيجة الارتباط الروحيّ والفكريّ الذي وحد بين الشخصيات القروية وشخصية "ضو البيت" الجديدة والغريبة عليهم، وبذا فإنّ التحديد النمطيّ للشخصية يجعلنا نصنفها ضمن الشخصيات المرجعية ذات العلاقة الاجتماعية، إذ كان حضورها نصيًا، وكان اجتلاب الاسم ضروريًا استدعته طبيعة السرد الحكائيّ، وقد أسهمت كثافة الوظائف والأفعال التي قامت بها شخصية "ضو البيت" في ظهور ملفوظية نحوية تحدد سمتها، وتجعلها بطاقة دلالية تكشف عن خباياها وطباعها، فمن الطبيعيّ أن يقودنا هذا الاسم إلى تصوّر شامل للمؤهلات التي تكتسبها الشخصية في كونها ذات اتجاه عقديّ تسهم في إثراء الطبقة العاملة بما تحققه لها من رفه العيش والحياة الكريمة، فتلازمت بذلك المادة والروح لإعطاء شخصية متكاملة منهجيًا تسير على وفق هدي واضح انعكس بداهة في دلالة الاسم الذي تحمله.

ويظهر الجزء الثاني لرواية "بندر شاه" محملا بدلالة توظيفية لشخصية "مريود"، وهذه الدلالة تحيل على منزع الشخصية الأسطوريّ، باعتبارها ملازمة لشخصية "بندر شاه"، ومرتبطة بها ارتباط الفرع بالأصل، وكذلك تظهر لنا شخصية "مريود" شخصية روائية في الوقت نفسه في كونها تشارك في الأحداث التي ابتناها الخطاب السرديّ، فكانت زيارته للجد، ومعاملاته في التجارة تكشف عن جانب سلوكيّ يحدد ملامح هذه الشخصية.

وللتساوق بين مستويي الشخصية السرديين وبين الدلالة التي تحملها لفظة "مريود" نجد أن الدلالة اللغوية للكلمة استندت إلى منحًى دلاليّ وظفه الكاتب ليحمله مغزًى خاصًا، فـ"مريود"

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١١٣.

مشتق من الريد، " والريد يعني الحبّ، ومريود هو المحبوب"[١]، واعتمادًا على الدور الوظيفيّ الذي أوكله الكاتب إلى "مريود" باعتباره حفيد "بندر شاه" يقيم فرضيته التي رهنها لرواية "بندر شاه" على أساس العلاقة بين الجد والحفيد باعتبار أنّ الماضي والمستقبل في تآمر مستمر ضدّ الحاضر، أو أنّ الجد والحفيد في تآمر مستمر ضد الأب، وقد أحال المؤلف شخصية "مريود" على تلك الشخصية الأسطورية "بندر شاه" من خلال ملازمة "مريود" الدائمة لجده "بندر شاه" الذي وظفه في تقنيتي السرد والحلم، ليوحي بعظم أفعالها، كما وظفها في شخصية روائية تسهم في سيرورة الأحداث، واستخدم كذلك كلمة "مريود"؛ لتطلق على شخصية الراوي "محيميد" في حديث "مريم" معه، وبهذا اكتسبت هذه الدلالة الاسمية توزعًا وظيفيًا منطلقة من "المحبوب" المعنى الذي أسهم في تجذر علاقة الجدّ بحفيده، واستخدمها نقطة انطلاق تربط أسس هذه العلاقة بين عالمي الأسطورة والرواية.

وقد قادنا عنوان الرواية في الجزء الأول منها إلى تحديد أجناسيّ أدبيّ وضحته عبارة **(أحدوثة عن كون الأب ضحية لأبيه وابنه)**؛ ليدلّ بها على التماسّ الفعليّ بين عالم الرواية وعالم الأسطورة، فكلمة (أحدوثة) التي تصدرت العبارة السابقة تبرز لنا عمق هذا الارتباط، وإلحاحه على مغزى التوظيف. فبارتدادنا إلى تأصيل هذه الكلمة في المعاجم اللغوية سنجد أنها تعني: " الأعجوبة، يقال: قد صار فلان أحدوثة. فأمّا أحاديث النبي – صلى الله عليه وسلم- فلا يكون واحدها إلا حديثا ولا يكون أحدوثة"[٢]، وجاء في تاج العروس:" فقد خصّ الفراء الأحدوثة بأنها تكون للمضحكات والخرافات بخلاف الحديث، وكذلك قال ابن هشام اللخميّ في شرح الفصيح: الأحدوثة لا تستعمل إلا في الشر، ورد عليه أبو جعفر اللبلي في شرحه، فإنه قال: قد تستعمل في الخير.."[٣]، وبهذا التأصيل اللغويّ للمفردة سنرى مدى تقاطعها الواضح مع معنى الأعجوبة والخرافة التي تنحو منحى التعالي عن الواقع، وشحن الحكايات بطابع خرافيّ يتجاوز منطق العقل، وعلى أساس هذا التوازي في التوظيف البنائيّ بين عالم الخرافة التي وشى بها جهاز العنوان الفرعيّ وعالم الأسطورة التي أحالت عليه لفظة (بندر شاه) يبرز لنا الفارق النوعي بين الأسطورة والخرافة في كون الثانية " في عرف من يرويها ومن ينصت إليها من محض الخيال أو الأوهام، أو من الأباطيل المستملحة التي يقصد بها إلى الإمتاع والمؤانسة، أما الأسطورة فهي

---

[١] الحسيني، هدى، الطيب صالح في بيروت، هناك أسرار لم أدركها بعد، ضمن كتاب **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص ٢٢٠.

[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (حدث)، ص ١٣٣.

[٣] الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني ، **تاج العروس من جواهر القاموس**، الجزء الخامس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٨٩هـ- ١٩٦٩م، مادة (حدث)، ص ٢١١.

خطاب الجد والحقيقة"[١]، وهذا التأصيل المعرفيّ لكلا المصطلحين لقي حضورًا ورواجًا بارزًا في غضون أحداث نصّ "بندر شاه" بجزأيه، فقد دلتنا قصص الأعاجيب ونوادر المتحدثين في أسمارهم ومحادثاتهم على مدى تطعيمهم قصصهم بالخرافة التي أثرت دلالات الحكايات بطابع الغرابة، وحبّ الاستماع لها، بينما كشف متناصّ الأسطورة الأصليّ الذي أفرزته الرواية في ساحات النصّ عن أهمية المحتوى وعمق الفكرة التي أراد لنا المؤلف معرفتها، وهذا ما جعله يردف لفظة (أحدوثة) بعبارة تكشف عن مدى عمق صراع الأجيال بين الأبناء والآباء والحفداء. وإذا أمعنّا النظر في دلالة المصطلح من ناحية تأصيله لغويًا، فإنّه يكشف عن مغزاه من خلال ارتباطه بمحكيّات التراث الشعبيّ، وتقاليد الناس وعاداتهم التي ترى في الأحدوثة رديفا لغويًا لمصطلح "حدوتة" بلهجات العوامّ، وبهذا الاضطلاع على أصل الكلمة اللغويّ سنجد أنها لا تفترق عن معناها العربيّ الفصيح، الذي يدل على " الحدث والإخبار عنه في وقت واحد"[٢]، وبهذا المفهوم تقترب "الحدوتة" من مضمون الحكاية الشعبية التي استوعبت النموذج والطريف والخارق، بالإضافة إلى استهدافها التسلية والموعظة في آن. ولا غرو في أنّ العمق الدلاليّ الذي يشي به المصطلح يزيد من رفد النصّ الروائيّ بطاقات الحكايات الخرافية والعجائبية، وليكسب – في الوقت نفسه- نصّ "بندر شاه" خصوصية بنائية معينة ساعد مُتناصّ الأسطورة من جهته على تعتيم خطاب الرواية وتضليل أفقه العامّة.

وحريّ بنا الإشارة إلى أنّ جهاز العنوان الذي شهدته الرواية لا يرتبط بوصلة متينة مع المعلنات الاستهلالية والختامية كما شهدناه في سابقتيها، وإنما يردف الكاتب حواشي النصّ الروائيّ ومقدماته بصفحتين من مقتبسات شعرية ونثرية إلى جانب صفحتي الإهداء التي تصدرت الرواية في جزأيها، ولهذا التوظيف دلالة خاصة؛ إذ إنه يعطي العنوان ومتنه أهمية في استكناه محمولات النصّ الروائيّ، وإيضاح ما غمض على القارئ. فقد تضمن النصّ الموازي لنصّ العنوان انفتاحًا استهلاليًا على بيتين شعريين لشاعر سودانيّ مجهول[٣]، ومما يميز هذا النصّ الشعريّ صياغته باللهجة السودانية، الأمر الذي يكشف عن عمق العلاقة التي تربط الراوي بأرضه، وجعل هذه اللغة إيذانًا بانفتاح الخطاب الروائيّ على هذا النمط اللغويّ.

---

[١] عجينة، محمد (١٩٩٤)، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، (ط١)، بيروت: دار الفارابي، ص ٦٥.

[٢] يونس، عبد الحميد، **الحكاية الشعبية**، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ص ٩.

[٣] الدرب أنْشَحطْ، واللُّوس جبالُه أتْناطَنْ   والبندرْ فوانيسُــــــه البْبِيوقْدَن ، ماتَنْ ،
بَنُّوتْ هَضَالِيــــمَ الخلاَّ البْنجــاطَنْ ،   أسرع ، قودعْ ، امْسِيتْ ، والمواعيد فاتَنْ.

شيء آخر نلمحه من قراءة البيتين هو تضمنهما لفظة (بندر) باعتبارها حلقة وصل بين جهاز العنوان الأساسيّ ومضمون الشعر، وبتعمق أكثر سنلحظ أن المعنى الذي أنتجه النصّ الشعريّ يطابق في الحقيقة مشاعر الشخصية الراوية في عودتها إلى قريتها، فقد أعرب الشاعر السودانيّ عن مشقة الرحلة وهمومها، فأودت به إلى مدينة خبا بريقها، ونأى أحباؤها؛ ليشير بذلك إلى أنّ عنوان الرواية يلمّح إلى قضية السلطة وعلاقتها بالمدينة تلميحًا بارزًا.

ويبدو أنّ المؤلف مشدود باستحضار نصين شعريين لأبي نواس؛ الأول جاء ممهدًا لنصّ "ضو البيت" بعنوان (ساقية)، والثاني جاء ممهدًا لنصّ "مريود" بعنوان (القريب البعيد)، ففي النصّ الأول يستلهم المؤلف فكرة الوقوف على الطلل لدى الشاعر العباسيّ؛ ليؤكد فكرة استحوذت عليه، وهي أنّ الماضي في نظره لا يزول، وإنما يبقى مندسّا في إطار الحاضر، وهذا عينه ما أشار إليه النصّ الشعريّ[١]، فالأطلال التي أشار إليها الشاعر في نصه تعدّ علامة بارزة لاستحضار الماضي بكل تجلياته.

وأما النصّ الثاني[٢] الذي ضمنه المؤلف في نصّ "مريود" للشاعر أبي نواس أيضًا، فهو يحيل على إشارات ورموز صوفية، إذ احتمل مغزى هذه الأبيات إلغازًا وتعمية، فالمرأة التي ارتبط بها أبو نواس في قصيدته، وتأرجحت علاقته بها بين الرجاء واليأس تماثل في حقيقة الأمر العلاقة التي ربطت بين الراوي "محيميد" و"مريم"، وفيها تراوحت رغبات الراوي بين أمل بوصالها، ويأس لخسارتها وفقدانها.

---

[١] ضمن الشاعر بيتين شعريين لهذه القصيدة وهي من بحر (الطويل) ، والبيتتان هما:

ألا ، لا أرَى مِثْلِي امْتَرَى اليَوْمَ في رَسْمِ   تغَصُّ بهِ عَيْنِي وَيُنْكِرُهُ وَهْمِـــــي

أتَتْ صُوَرُ الأشْيَـــــاءِ بَيْنِي وبَيْنَـــهُ   فَجَهْلِي كَلا جَهْلٍ، وعِلمِي كَلا عِلمِ

[٢] وهذه الأبيات التي ضمنها المؤلف من بحر المديد، وهي:

غَيْرَ أنِّي قَائِلٌ مَا أتَانِي   مِنْ ظنُونِي مُكْذِبٌ للعَيَانِ

آخِذٌ نَفْسِي بِتَأليفِ شَيْءٍ   وَاحِدٍ فِي اللفْظِ شَتّى المَعَانِي

قَائِمٌ فِي الوَهْمِ حَتّى إذَا مَا   رُمْته رُمْت مُعَمَّى المَكانِ

أما مطلع هذه القصيدة فهو:

ومُواتِي الطرْفِ عَفِّ اللسَانِ   مُطمِعِ الإطرَاقِ عَاصِي العِنَانِ.

ينظر: ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، ص ١٨.

وقد توسل الكاتب بالمعجم الصوفيّ الذي أشار إليه في مقدمة نصّ "ضو البيت" ممثلا بأبيات شعرية للشاعر (الفيتوري)[١]، وقد ظهرت بوادر هذه الإحالة المعجمية للصوفية في تضمين ألفاظ ترتد في حقيقة الأمر إلى قضية السلطة والسلطان؛ مثل (مملوكك) و (سلطان)، وبدهيّ أنّ هذه الرابطة تختلف في جوهرها عمّا وجدناه في الرواية، إذ إنها تفرد في النصّ الشعريّ السلطة للعاشق في حبه المحبوب والفناء فيه، بينما هي في الرواية حلم رؤيويّ لتحسين السلطة، والانفتاح على عالم المدينة بما يتواءم وبساطة القرية، وهذه هي الثغرة التي شهدها الراوي في رحلته تلك، فقد جاءت مسألة الربط بين الناحيتين مولدة مشكلة أساسية قوامها قضية السلطة نفسها.

ويبقى الشاهد النثريّ الذي صدره المؤلف بعد المقدمة الشعرية لأبي نواس، وهو مقتطف من نصّ "كليلة ودمنة" بعنوان " في فم التنين"[٢] وتعليق "برزويه" عليه، فقد تعاضد هذا النصّ مع الشاهد الشعريّ لأبي نواس في كونه حمّالا برموز عدة وإيحاءات شتى، ويعلن في الوقت نفسه عن اضطلاع النصّ الروائي الموازي له بمقاصد المؤلف، إذ لا يستطيع إفصاحها للقارئ إلا بعد الانتهاء من عملية القراءة.

وتكمن أهمية مثل هذا الشاهد النثريّ في مدى قدرة الكاتب على تطويع الأجناس السردية التراثية لخدمة النصّ الروائيّ، ورفده بمحمولات دلالية تثري من قيمة النصّ، وتنبئ عن مقصديته بعد التأويل والغوص في حفريات القراءة الواعية المتبصرة، فالاعتراف الذي صرّح به "برزويه" في معرض تعليقه على **"مثل الرجل والتنين"** يكشف عن رؤية لوضعية الإنسان في الدنيا، ويبرز الأسباب التي دفعته إلى الزهد في ملذاتها، يقول: "فحينئذ صار أمري إلى الرضا بحالي وإصلاح ما استطعت إصلاحه من عملي، لعلي أصادف باقي أيامي زمانًا أصيب فيه دليلا على هداي، وسلطانًا على نفسي، وقوامًا لأمري"[٣].

---

[١] وهذه الأبيات من (مجزوء المتدارك)، وهي:

فِيْ حَضْرَةِ مَنْ أهْوَى   عَبَثَتْ بِي الأشْوَاقُ
حَدَّقْتُ بِلا وَجْهٍ   وَرَقَصْتُ بِلا سَاقِ
وَزَحَمْتُ بِرَايَاتِي   وَطُبُولِي الآفَاقُ
عِشْقِي يُفْنِي عِشْقِي   وَفَنَائِي اسْتِغْرَاقُ
مَمْلُوْكُكَ لكِنِّي   سُلطانُ العُشّاقِ

[٢] ينظر: المقفع،عبد الله، **كليلة ودمنة**، تحقيق: فوزي عطوي، ص ٦٧. وينظر أيضا مقدمة الجزء الثاني مريود، ص ٩.

[٣] المقفع، عبد الله ، كليلة ودمنة، ص ٦٨. وينظر أيضا مقدمة رواية مريود، ص ١٠. وننوّه هنا أنّ النصّ الأصليّ من كتاب "كليلة ودمنة" ذكر عبارة (وقواما على أمري) الواردة في السطر الأخير من النصّ المقتبس، أما النصّ الذي استحضره المؤلف جاء فيه (وقواما لأمري)، ورغبة منا في التمثيل على نصّ الرواية، أحببنا أن نورد هذا الفارق محيلين على النص الأصليّ لكتاب كليلة ودمنة.

ومثل هذا التضمين لا يوحي بمجانية التوظيف البنائيّ الذي كشفه النصّ الموازي لنصّ "مريود"، وإنما كثف دلالاته المنطلقة من قضية الصراع المستمرّ بين المدينة والقرية، باعتبار الأولى فضاءً يغري بالسكن والاستقرار، وباعتبار الثانية فضاءً ينضح بالجهل والتخلف، وهذا التلميح الذي لوّح به الكاتب انعكس في العلاقة بين الراوي "محيميد" و"مريم"، فبينما كانت "مريم" تحاول الانعتاق من ربأة القرية ومظاهر تخلفها، يحاول الراوي أن يسايرها في نظرتها تلك؛ ليلقى له مصيرًا مغايرًا يطمح إليه. وإذا كانت هذه العلاقة قد أفضت إلى نوع من التلاقي الدلاليّ بين رمزية الاقتباس النثريّ للمقدمة، ومقصدية الحوار الخارجيّ في رحم النصّ الروائيّ، فقد أسقط الخطاب الصوفيّ كذلك ظلاله على النصّ المقتبس من خلال سيل الرموز والإحالات الدالة على الزهد في الدنيا، ومن ضمنها التنازع على السلطة أو على الأقل الخضوع لها؛ لضمان الحياة المرفّهة المنعّمة، وهذه الرمزية ترتد في حقيقة الأمر إلى الموقف الصداميّ الذي وقفه الشيخ الصوفيّ "نصر الله ود حبيب" أمام السلطة، ورفضه الانصياع إلى سلطة الإمام "محمد أحمد المهدي"، أو مبايعته على الإمارة، إذ قال: **"والله والله الذي لا إله غيره، إن أمراء المسلمين إذا أخذ منهم الاغترار، وتزينت لهم الدنيا، وهي دار البوار، وأعجبتهم حالهم، وكثرة أنصارهم، وسكروا بكأس السلطان، وبدا لهم أنهم أقوياء مخلدون في محابسهم، ضربهم الله بصولجان عزته، وقصم ظهورهم"**[١]. وبذا يقف الحوار الذي صدره الشيخ الصوفيّ بلسانه على قضية مهمة هي قضية السلطان التي كنى عنها الصوفي بقوله **(كأس السلطان)** الدالة على رفه العيش، والغرف الأعمى من ملذات الدنيا، واستخدام السلطة ذريعة للسيطرة وإعلاء الذات، وقد جاء هذا التوظيف متناغمًا مع نظرة الصوفيين في رؤيتهم لشؤون السلطة وقضاياها.

وهكذا نرى أنّ المقدمات التي أوردها المؤلف في استهلالية نصّ "بندر شاه" تكشف عن دور مهمّ، ألا وهو تقديم الحماية النصية والدلالية لمتن الرواية، وهذا التقديم لا يحتاج إليه إلا إذا كان " النصّ المركزيّ يوجد في وضعية خطيرة تستدعي الاستعانة بخدمات نصوص موازية مختلفة لتأمين سلامته الآنية والمستقبلية"[٢]. وبما أنّ نصّ "بندر شاه" بجزأيه يحفل بمدلولات رمزية ومحمولات دلالية تستدعي منا الكشف عنها لتعريتها في فضاء النصّ الروائيّ، فقد أدّت هذه المعلنات التقديمية دورها في إفراز المعنى وتوضيحه بصورة جلية خالية من الإبهام أو التأويلات المغرضة التي قد تسيء الفهم، أو تتجاوز على الأقل نظرة صاحب النصّ لها.

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٦١.

[٢] بو طيب، عبد العالي، العتبات النصية: تحديدات جيرار جينيت، **كتابات معاصرة**، (٧٠)، ص ٥٩.

إنّ النظرة العامة التي تودّ الدراسة إضافتها في ملاحظة العتبات النصية هي اشتراك العناوين الرئيسة للروايات في خاصية بنائية، وهي تضمنها مكوّنات البنى الروائية وأنساقها القصصية الممثلة بالزمان، والمكان، والحوادث، والشخوص، وهذا التشارك اللفظيّ لمنهجية صياغة العناوين في نصوص الطيب صالح تجذر صلة النصّ الروائيّ بمكوناته الأساسية، وتزيد من لحمة ارتباطه بمحتوى المتن الروائيّ الذي يقف في تجاورٍ معه، لا يلامسه في حقيقة الأمر بقدر ما يتفاعل معه، وينصهر في بوتقته.

(٣)التناص الذاتيّ

يصطلح بعض النقاد على تسميته بالتناصّ الداخليّ[١]، وبعضهم سمّاه التفاعل النصيّ الذاتيّ[٢]؛ إذ يتولد نصّ جديد يقود إلى تداخله مع نصّ أسبق عليه للأديب نفسه، فينشأ التناسل العفويّ، ولعل فائدة دراسة التناصّ الذاتيّ للأديب هي "محاولة فهم أعمق لتجربة الكاتب ونصوصه، هل هي تكرار بلا بريق للشيء نفسه على نحو يؤدي إلى شعور هستيري بالسجن في نصّ واحد،...أم أن تجربته تجربة ذات تميز منفتحة على خلفيات نصية متعددة"[٣]، وفي هذا الانفتاح يمكنها أن تنتج نصوصًا ذات دلالات مختلفة، وبالتالي فإنّ الخلفية النصية التي تنتج من تداخل نصوص الكاتب قد تؤدي مهمة سلبية من خلال اكتفائها بالتكرار ورصد المكرور في بنية جامدة لا روح للتجديد فيها، أو قد تؤدي مهمة إيجابية تفرز محمولات دلالية جديدة تتوافق والسياق الذي وضعت فيه. ولذلك دعا البعض إلى توخي تعاقبية النصوص، "فالدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيًا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعًا"[٤]، فاعتماد التاريخ والتوازن من شأنه أن يفتح النصّ على مقاربات جديدة في الرصد والتدليل، وينأى به عن سلطة النصّ المغلق الذي يكتفي بإنتاجية الدلالة الضيقة.

---

[١] ينظر: كاصد، سلمان (٢٠٠٣)، **عالم النص: دراسة بنيوية في الأدب القصصي- فؤاد التكرلي نموذجا**، الأردن- إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ص ٣٠٥. غير أنّ هذه التسمية في نظرنا غير دقيقة؛ إذ إنها تندرج في إطار تاريخيّ حيث يتأثر الأديب بكتاب عصره فيحاور نصوصهم، ويتغذى على معارفهم الثقافية، بينما تحمل اللفظ (الذاتيّ) ارتدادًا إلى المؤلف نفسه، فتقوم المحاورة هنا على نطاق النصوص التي ألفها، فيستدعي نصّ لاحق نصًا سابقًا عليه.

[٢] أشار إلى هذا المصطلح سعيد يقطين، وحدده بأن الخلفية النصية التي يتفاعل الكاتب معها تكون مشتركة. ينظر: يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**، وينظر أيضا: يقطين، سعيد (١٩٩٩)، التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، **علامات في النقد**، المجلد ٨، الجزء ٣٢، ص ٢٢٤.

[٣] حماد، حسن محمد (١٩٩٧)، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٥.

[٤] مفتاح، محمد (٢٠٠٥)، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، (ط٤)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١٢٥.

إنّ حدة التعالقات النصية التي تحدث بين نصوص الكاتب نفسه تعد على جانب من الأهمية والخطورة؛ إذ إنّ النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرّد نصوص، وإلا فقد يودي بها إلى نوع من التضمين والاقتباس المباشر الذي لا يضيف شيئا للدلالة، ولكنها في حقيقة الأمر تتجاور وتتفاعل وتتنافر أحيانًا لتولد بنى نصية ذات تشابكات دلالية، أو باختصار عندما تتفاعل نصيًا "تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة، لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النصّ الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزيّ جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص"[١]. وبهذه الوظيفة التي ينهض بها التناصّ فإنه يجد له تمايزًا نوعيًا في مجال النثر السرديّ خاصّة؛ إذ إنه لا يقف عند التعالقات الجزئية على مستوى المعاني والصور والمفردات والتراكيب، "وإنما يؤسّس تعالقات بنيوية (مورفولوجية وهيكلية) أخرى، هي التي يكون بإمكانها أن تنهض بين الأعمال الأدبية باعتبارها نصوصًا حاضرة وغائبة من جهة، ورؤيات للعالم من جهة أخرى"[٢]، وبهذا نرى أنّ النثر الروائيّ أكثر عرضة للخرق التناصيّ، سواء أكان على المستوى المضمونيّ في الرؤى والقيم والأفكار التي يطرحها النصّ، أم على المستوى الشكليّ باعتبار الصياغة اللغوية وسيلة من وسائل الإبداع الروائيّ.

وإذا كان النصّ يتغذى على النصوص السابقة من خلال محاورتها وامتصاصها ليخرج بذلك نصّ جديد له روح مميزة، فإنّ النصّ في هذه الحالة " لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية (القراءة والكتابة) التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصيّ، وتحدد علاقة النصّ الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها"[٣]، وهنا تتخذ لتلك الجدلية سمتها المميز، إذ إنها تنهض بعدة مهامّ تناسب المقام الذي وظفت فيه، فإذ التفتنا إلى الكتابة التي نهض بها النصّ الجديد فإن ذلك يساعد في " الكشف عن هوية المادة المأخوذة، وهو أمر ينفع في معرفة الأبعاد الثقافية للمنتج من خلال منابع امتصاصه، ومصادر معرفته"[٤]، فتؤصل بذلك هذه المهمة مرجعية الأديب الثقافية، والاجتماعية، ومناهل المعرفة الأخرى، وتحدد هويته في إطار النصّ الجديد الذي حمل طابعه ومنزعه الفكريّ. وأما على مستوى القراءة فإنّ دراسة التناصّ تطرح دورًا مهمًا للقارئ وتستعيد دوره الإنتاجيّ في قراءة النصوص؛ إذ "إنه يشكل حلقة مركزية في مجال التلقي للمرسلة اللغوية والسيميائية، فهو يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات

---

[١] اصطيف، عبد النبي (١٩٩٣)، التناص: ظاهرة قديمة قدم الكتابة نفسها، **راية مؤتة**، (٢)، المجلد ٢، ص ٥٣.

[٢] القمري، بشير (١٩٨٩)، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد حالة الرواية: مدخل نظري، **الفكر العربي المعاصر**، (٦٠- ٦١)، ص ٩٣.

[٣] الأسدي، عبد الستار (٢٠٠١)، التناص: السرقة الأدبية والتأثر، **كتابات معاصرة**، (٤٤)، المجلد ١١، ص ٧١.

[٤] معن، مشتاق عباس (٢٠٠٣)، **تأصيل النص: قراءة في إيديولوجيا التناص**، (ط١)، صنعاء: دار الكتب، ص ١٣٧.

بين النصوص ومقارنتها"[١]، ومعنى هذا أنّ التناصّ ينمي عند القارئ القدرة على استيعاب النصوص المقروءة والمشاركة في إعادة إنتاجها من وحي ثقافته وإمكاناته المعرفية.

وعليه، فيمكن عدّ التناصّ ذا أهمية خاصة، من حيث انفتاحه على إشارات ورموز دالة على عدد لا نهائيّ من المشيرات والمضامين، وهذا الأمر هو الذي يهب النصّ قيمته ومعناه، ليس فقط لأنه مجال لفضّ مغاليق النص وكسر إبهامه، "ولكن أيضًا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصًا ما، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا"[٢]. ومع هذا الطرح الجديد والمثمر لأفق التوقعات تنبني قراءات على قراءات سابقة، فيشحن النصّ بوافر من التأويلات والافتراضات التي تكسب النصّ خصوصية معينة، وتمنحه السيرورة والدوام.

إنّ تقنية التناصّ الذاتيّ باعتبارها مستوى من مستويات الدراسة النصية تنفتح على المفهوم العام الذي قالت به (جوليا كريستيفا)[٣] للتناص وهو:" جهاز عبر لسانيّ يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصليّ يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[٤]. ومع هذا الطرح المفهوميّ نستطيع الاستدلال بصفتين مميزتين لتعريف (كريستيفا) السابق، وهما: أنّ النصّ يسمح بإعادة المقولات اللسانية وغيرها من المقولات العقلية المنطقية التي يحتويها، فتتفاعل مع غيرها وتتأثر وتؤثر بها، كذلك فإنّ النصّ عبارة عن ترحال لنصوص أخرى قد تكون ذا مرجعيات مختلفة أو تكون ذا مرجعية واحدة تعود على المؤلف نفسه، وبهذه الصفة الأخرى تنتفي عن النصّ خاصية الانغلاق النصيّ، وتكسر أحادية البنية التي شغل بها البنيويون في رؤيتهم القائمة على ضرورة وجود بنية واحدة منغلقة تسم النصّ بسمت معين وتحدّه بحدود لا فكاك منها. وهكذا نخلص أن للتناصّ بؤرة مزدوجة؛ فهو "يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص،...كما أنه

---

[١] ترو، عبد الوهاب (١٩٨٩)، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، **الفكر العربي المعاصر**، (٦٠- ٦١)، ص ٨٠.

[٢] حافظ، صبري (١٩٨٤)، التناص وإشاريات العمل الأدبي، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، (٤)، ص ٢١.

[٣] لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدارسة منذ سنة ١٩٦٦، وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي: " Tel- Quel" و " Critique" التي أعادت نشرها في كتابيها: سيميوتيك" و " نص الرواية"، وفي مقدمة كتاب "دوستويفسكي" لـ(باختين)، وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح وعن أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها:" ثورة اللغة الشعرية". ينظر: وهابي، محمد (٢٠٠٤)، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، **علامات في النقد**، (الجزء ٥٤)، المجلد ١٤، ص ٣٨٠.

[٤] كريستيفا، جوليا (١٩٩١)، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ٢١.

يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النصّ الذي نتعامل معه وفضّ مغاليق نظامه الإشاريّ"[١]. وينتج على وفق هذا الطرح المنهجيّ إمكانية تحقق تداول النص واستيعابه في ثلاثة عناصر تشكل الخطاب السرديّ ألا وهي المبدع، والنص، والمتلقيّ.

والمتأمل في نصوص الطيب صالح الروائية والقصصية يجد أنها تنفتح على بعضها البعض، فتتشابك أنسجتها تشابكا ملحوظا ينبئ عن افتراض تخلق علاقات نصية تجمع بينها وتحدد هويتها، من هنا فإن الإطلالة على تلك العلاقات المختفية وراء شبكة المكونات السردية تجعلنا نتلمس مكامن شعرية هذه المقاربة النصية بينها، وتفتح لنا آفاقا جديدة في الرؤيا لم نكن لنصل إليها إذا ما قاربنا الروايات كلا على حدة، باعتبارها بنية أولى كبيرة تنفصل عن أخواتها.

وحريّ بنا قبل الولوج إلى تلمس أوجه هذه العلاقات التناصية في نصوص الطيب صالح الروائية والقصصية الإشارة إلى القاسم المشترك الذي جمع تلك الروايات، ووحّدها في إطار مكانيّ واحد، وهو فضاء قرية "ود حامد" التي صدرت منها معظم الأحداث الروائية، وقد أفضت أولية المرجعية لهذا الفضاء إلى تعلق تلك النصوص بالبيئة السودانية، وتلونها بلون مخصوص، فقد جذرت هذه البيئة عقول أهلها بالتراث، وغذت فكرهم بمعطيات المعجزات والخوارق التي يؤمنون بها. وبذلك تكون قرية "ود حامد" هي بؤرة روايات الطيب صالح؛ إذ إنها عاينت ثورات عدة، غير أنها لم تكن من أجل نظام اقتصاديّ بل من أجل معتقداتها الروحية والدينية فقط، لذلك كشف الكاتب في "عرس الزين" عن القيم السائدة في الريف السودانيّ مركزًا على التفكير الأسطوريّ فيها وإيمان أهلها بمعجزات الشيخ الصوفيّ "الحنين" المبروك[٢]. ومن هنا جاءت شخصيات الطيب صالح معبرة عن أفراد لا عن قوى اجتماعية، وطبيعة الشخصية فيها تتحدد في ضوء موقعها الخلقيّ، كما تتحدد على أساس انسجامها مع قيم الجماعة أو خروجها عليها. وفي إطار السلطة/والتفكير الأسطوريّ، نجد التحجيم الواضح لدور السلطة في المجتمع القرويّ مقابل سيطرة الجانب الأسطوريّ والغيبيّ في تفكير سكان القرية، وهذا الارتباط بالمكان من الناحية الروحية أبرز مدى التطور البطيء لقيم الشعب ومفاهيمه إذا ما قيس بالتطور على المستوى

[١] حافظ، صبري، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ص ٢٣.

[٢] طه، إيناس ممدوح (١٩٨٣)، صورة القرية في الرواية العربية. **المستقبل العربي**، (٤٨)، السنة ٥: ص ٦١.

الماديّ[1]. وتبقى القرية في "دومة ود حامد"، و"عرس الزين"، الجهة التي تكشف عن مدى معاناة طبقة الفلاحين وحياتهم، وتؤسّس وجهة نظر شخصياتهما في الحياة والكون.

ونستطيع تلمّس بوادر هذا الاعتقاد الفكريّ بالمعجزات في الحكاية التي ضمنتها قصة "دومة ود حامد"، إذ شهدت المنبع الصوفيّ الذي حمل الناس على الإيمان بقدسية الأرض، والاستئناس بمعجزاتها الخيّرة في بلادهم: **"كان ود حامد في الزمن السالف مملوكا لرجل فاسق، وكان من أولياء الله الصالحين، يتكتم إيمانه، ولا يجرؤ على الصلاة جهارًا حتى لا يفتك به سيده الفاسق. ولما ضاق ذرعا بحياته مع ذلك الكافر، دعا الله أن ينقذه منه، فهتف به هاتف أن افرش مصلاتك على الماء، فإذا وقفت بك على الشاطئ فانزل. وقفت به المصلاة عند موضع الدومة الآن"**[2]. وبهذا التحديد الموضعيّ للمكان تتكشف علاقة أهل القرية بالدومة، فكانت موئل المعجزات ومحط الكرامات الصوفية، وقد انعكست أصداء هذه العلاقة الحميمية في الروايات من خلال علاقة الشيخ الصوفيّ بأوليائه الصالحين، والإيمان العميق بأهل القرية بتنبؤاته ورؤاه، هذا وقد دعم هذه الفكرة بإمكانية تصالح الماضي بالحاضر من خلال إدخال مظاهر التحسين والتطوير على أرض القرية، فتجاوبت معطيات الماضي المتجذر بروح المعجزات والخرافات العقدية مع منجزات الحاضر بتقنياته العلمية والتكنولوجية المتحضرة، وأشارت القصة عينها بإمكانية تحقيق هذه المصالحة عندما ذكر الراوي للضيف الزائر أنّ قطع الدومة لن يكون له ضرورة؛ لأن **"المكان يتسع لكل هذه الأشياء، يتسع للدومة، والضريح، ومكنة الماء، ومحطة الباخرة"**[3]. وهذه المصالحة نجدها نفسها في مظاهر التطور التقنيّ الذي شهدته أحداث رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، مثلما نلمح بوادرها ظاهرة للعيان في رواية "عرس الزين"؛ إذ تناغم ظهور هذه الإصلاحات والتطورات التحسينية مع كرامات الشيخ الصوفيّ "الحنين" الذي بارك لأهل القرية تآلفها الدائم، ونبذها للعصبية وحبّ الذات للانغراس في ركب الجماعة.

شيء آخر نجده في مسألة تلاحم تلك النصوص، وهو أنّ الاستقرار على فكرة تداخلها يستدعي منا الوقوف على الشخصية المركزية التي أسهمت في لحم مكوّنات النصوص، وساعدت على تجذير صلتها بالتراث، وهي شخصية الراوي "محيميد" الذي استمر ظهوره على مدى الروايات الثلاث، متخذا طرقًا متمايزة في طريقة التجلي النصيّ، إذ بدا في رواية "عرس الزين" بصورة الراوي العليم الذي يروي بضمير الغائب، ويمكن تفسير هذا التوظيف في رأينا إلى غياب

---

[1] طه، إيناس ممدوح، صورة القرية في الرواية العربية ، ص ٦٥.

[2] صالح، الطيب (١٩٩٧)، قصة: **دومة ود حامد**، من المجموعة القصصية: "دومة ود حامد"، (ط١)، بيروت: دار الجيل، ص ٤٦- ٤٧.

[3] دومة ود حامد، ص ٥٣.

الراوي عن مسرح أحداث القرية في تلك الرواية، فكان مهتمًا بتحضير رسالة الدكتوراة التي أتى بها من لندن، والذي ساعدنا على مثل هذا التحليل هو أسبقية ظهور رواية "عرس الزين" على رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" زمنيًا، فكانت الأحداث التي صورها الطيب صالح في الأولى تعود إلى داخل عالم القرية بكل جزئياته وقضاياه، بينما تمخضت رواية "موسم الهجرة" عن رحلة خارجية تربط بين عالم الشرق وعالم الغرب.

ومن هذه النقطة كانت البدايات الأولى لظهور الراوي، واستمرت بعد ذلك؛ ليندغم فكرًا وروحًا في شخصية "مصطفى سعيد"، ثم يكشف في نهاية الأمر سرّ الرغبة في البقاء على أرضه رافضًا فكرة الهزيمة والاختفاء التي أظهرها "مصطفى سعيد"، وهذا ما دعاه إلى التمظهر لاحقا في رواية "بندر شاه" بجزأيها في صورة العائد إلى وطنه من المدينة التي أنهى فيها عقده، ومن ثم إحالته على التقاعد، ويظهر هذا التجذر الأصيل الذي أراده الراوي في أرض قريته في القول السرديّ الآتي: **"أما أنا يا ود الرواسي أفندي بالغلط، مزارع زي ما قلت، هام على وجهه، ورجع لنقطة البدء، رجعت عشان أدفن هنا، أقسمت ما أعطي جثماني أرض غير أرض ود حامد"**[١]. فهذه الرحلة الثانية جعلته يستوطن أرضه استيطانًا بعد أن ترك المدينة طلبًا للتقاعد؛ ليستقر في تلك البيئة التي احتضنته يوم ولادته، وبذا تستمد هذه الشخصية صفتها الدالة عليها من كونها شخصية واصلة وإشارية[٢] في آن، إذ امتدّ حضورها النصيّ على مدى ثلاث الروايات متمخضة في مستويات عدة للسرد، لتكشف أخيرًا عن اسم علميّ خاصّ ملتصق بها وهو "محيميد" الذي جاء ذكره متأخرًا في الحكي الروائيّ، ولا غرابة في أن يدلّ هذا الاسم ذي الصيغة المعرفية الاشتقاقية الدالة على اسم التصغير على منحى وظيفيّ خاص ستسلكه تلك الشخصية في رواية "بندر شاه"، وهو مسلك ينمّ عن حضور يكتفي بالتقديم للشخصيات أو المشاركة في دفة السرد، وهذا المنحى الوظيفيّ يأخذ في التناقص شيئا فشيئا عما لمحناه في رواية "موسم الهجرة

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٨٦.

[٢] اعتمدنا في تحديد مفهوم الشخصية الواصلة والإشارية من رأي (فيليب هامون) الذي يرى في هذا النمط الدليل المستمر على حضور المؤلف أو القارئ، فالإشارة إلى شخصية "محيميد" الراوي تدفعنا باستمرار إلى إحالة مرجعية إلى شخصية المؤلف الطيب صالح، لما بين الشخصيتين من توافق في السلوك والتعليم والإقامة، وقد رأى البعض أنّ شخصية "مصطفى سعيد" تعكس حضورًا قويًا للمؤلف السودانيّ لما بينهما من تشابه في الولادة والنشأة، والسفر للتحصيل العلميّ، وعودة كل منهما إلى السودان والحياة فيها، الأمر الذي جعلهم يطلقون على نمط التوافق بينهما بـ" التماثل المشابه"، ويقصد به: "أن تكون حياة الشخصية الروائية قريبة جدًا من حياة الكاتب"، ينظر: عمار، عبد الرحمن (٢٠٠٧)، **بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية: دراسة نقدية**، دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ١١٠.

إلى الشمال" الذي بدا دوره فيها واضحًا لتحريك دفة السرد، والمساهمة في الأحداث مساهمة فعالة، وبذا يعطي التصغير قيمة دالة خاصة حددها (هامون) بأنه يعني "تناقصا في الوظيفة"[١].

وحتى لا يذهب بنا الظن بعيدًا سنحاول في تأكيد استمرارية حضور شخصية الراوي المعلن عنه نصيًا بضمير المتكلم في رواية "موسم الهجرة" في الروايتين الأخريين أن نوجه الدلالات والإيحاءات التي تكشفها الأقوال السردية، حيث تنبئ عن تمظهر هذه الشخصية وارتباط أحداثها ضمنيًا بأحداث سابقة لها على مستوى الملفوظ النصيّ للرواية، فاجتلاب حدث مقتل "بندر شاه" في رواية "بندر شاه- ضو البيت" كشف عن حدث سابق ضمنه الراوي في دلالية الخطاب، وهو يعود بالأصل إلى حدث مقتل "حسنة" و"ود الريس" بالطريقة البشعة لكليهما: **"إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثتكم في تلك الرحلة، فلعله يشفع لي أنني لم أتعمد تضليلكم. كان جدي كما ذكرت لكم، وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت، وبعده بسنوات طويلة، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة."**[٢] و يرهن القول السرديّ السابق الضمائر المستخدمة في قول الراوي بأحداث مشابهة مرّت بها الشخصية الواحدة، فكان تساوق ضمير المتكلم (قد بدا لي) مع ضمير الجماعة للمخاطبين الذي يعود بالأصل على القرّاء (كما حدثتكم) كفيلا بشد الانتباه نحو أحادية الشخصية الراوية، وتكشف دلالة الرحلة التي أشار إليها الراوي عن إحالة موضعية سابقة وظفها الراوي في هذا القول؛ لربط رحلته الداخلية الحالية من المدينة إلى القرية برحلته السابقة الخارجية من أوروبا إلى القرية، كما تبدو علاقة الراوي بالجد علاقة ظاهرة في القول السرديّ السابق، وهي العلاقة نفسها التي لمحناها في رواية "موسم الهجرة"، فكان تحديد طبيعة هذه العلاقة مؤشرًا سرديًا يقارب بين مدلول كل حدث نصيّ، ويسهم في توضيح القراءة الشاملة؛ لتحديد الأفق الدلاليّ للشخصية الراوية.

ويبقى تمظهر الراوي بصورة ضمير الغائب الذي شاع استخدامه في رواية "عرس الزين" محفزًا سرديًا دالا على اختفاء الراوي المصاحب نصيًا والمشارك فعليًا في سيرورة الأحداث، ولعل مردّ هذا الاختفاء المتعمد له في تلك الرواية إلى طبيعة الأحداث التي ينتجها نصّ الرواية، وهي أحداث داخلية تدور في إطار القرية، بحيث يفضي كل حدث إلى حدث آخر، فلا تنفتح الأحداث على أخبار وحكايات خارجة عن هذا الإطار، وبهذا اختفت قرائن ظهور الراوي النحوية، واعتمدنا في الكشف عنها من خلال تكرار شخصيات قروية بعينها عاينت رواية "عرس

---

[١] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ص ٥٤.

[٢] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٩.

الزين" نصيًا؛ كشخصية "محجوب" مثلا التي بقيت ملازمة لشخصية الراوي "محيميد" في الروايات الثلاث، فالمشهد الحواريّ الذي جمع "محجوب"، وشلته، وصديق الطفولة "محيميد" في رواية "بندر شاه- ضو البيت" يذكرنا بالمشهد عينه في رواية "عرس الزين"؛ فالشخوص هم هم، ولكنهم يظهرون على مسرح الأحداث بعد تقادم الزمن عليهم وبلوغهم مرحلة الشيخوخة، وقد اتخذوا الإطار المكانيّ نفسه أمام دكان "سعيد التاجر"، والوقت نفسه بعد صلاة العشاء عندما يغدو الناس إلى الصلاة في المسجد، ويذهبون هم لتناول العشاء. وهنا يُظهر الحوار مجموعة من الأخبار والحوادث الماضوية التي شهدتها شخوص القرية في رواية "عرس الزين"، وأولها سؤال الراوي عن "سيف الدين": **"سيف الدين حصل عليه شنو؟ ارتد تاني ولا إيه؟"**[١]. وإذا دققنا النظر في رواية "عرس الزين" سنلحظ أن الراوي لم يكن حاضرًا وشاهدًا على مجريات ما حصل بين "الزين" و"سيف الدين"، ولكنّ الأخبار كانت تترى عليه من صديق طفولته "محجوب"، فيجعلنا نخمن سلفا بأن علاقته بـ"محجوب" جعلته يستفسر عن أخبارٍ وأحداثٍ لم يكن حاضرًا فيها، وبتتابع هذه الحوادث يكشف الراوي عن حوادث جديدة قد غاب عنها في قريته، وكان استفساره عن كل صغيرة وكبيرة سببًا في جعل "سعيد القانوني" ينبئه بتغيير الأشخاص والأمكنة: **"يا زول انت عاوز حصة طويلة على شان نفهمك النظام الجديد في البلد، انت فاكر ود حامد هي ود حامد ال انت عارفها"**[٢].

وقد شهدت رواية "بندر شاه- ضو البيت" كذلك أنباءً جديدة لقيت جذورها في رواية "عرس الزين"، ومنه الحدث الذي رواه "سعيد البوم" بشأن علاقته بـ"الناظر"، واشتغاله عنده أجيرًا، ليتطور هذا الحدث ويمتدّ في رواية "بندر شاه" بخبر زواج "سعيد البوم" من ابنة "الناظر"، وقد شكل هذا الخبر بحدّ ذاته صدمة للراوي جعله يرصد حوارًا طويلا معه يحكي له ملابسات الحادثة، فكان تضمين خبر عرس "الزين" عرضًا في معرض مقاربته بعرس "سعيد البوم"، الأمر الذي يجعل القارئ مشدودًا بخيط الرواية السابقة، ومندغمًا في النسيج السرديّ الجديد للرواية اللاحقة لها، وفي هذا ما يؤسّس تلازم التعالق النصيّ بين كلتا الروايتين، وانفتاح بعضهما على بعض. ومما يجعلنا نتكهن بمركزية "عرس الزين" واعتبارها المنطلق الذي تدفقت منه الأخبار والحوادث في رواية "بندر شاه" هو ذلك الوصف الذي صدرته الرواية حول شخصية "الطريفي" الذي كان طالبًا في المدرسة واتصافه بالمكر والحيلة[٣]، فنجد أنّ تلك الرواية تستدعي هذه الصفات للطريفي في شيء من التفصيل مع المحافظة على الإشارة إليها في غضون

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ١١.

[٣] ينظر أسلوب الخديعة التي استخدمها الطريفي لجذب انتباه الناظر لخبر عرس الزين، ص ٥- ٦.

تصرفاته في حفل العرس: **" ...وكان معلموه في المدرسة يقولون إنه تلميذ ماكر، يتزعم أي حركة تمرد أو شغب، وينجو من العقاب. دائما يفعل هو الخطأ وينال العقاب غيره. كأنما الأقدار كانت تعده لهذا الدور"**[١]. ولا شك في أنّ استحضار هذه الصفات بعينها للشخصية يشكل فاتحة نصية لتشكل قصة "الطريفي" وسجاله الدائم مع "محجوب"؛ أي ما يمكن تسميته الصراع الدائم بين الماضي الممثل بسلطة "محجوب"، والحاضر الممثل بسلطة "الطريفي".

إنّ ما سعينا إلى الإبانة عنه من قيام رواية "بندر شاه" على علاقة امتداد نصيّ لسابقتها "عرس الزين" يثبت لنا أنّ المؤلف تابع في تلك الرواية مسيرة الشخصيات التي شهدناها في آثاره السابقة، ليبرز لنا التغيير الذي طرأ على قرية "ود حامد" نتيجة العوامل التي أثرت فيها خلال مراحل متتالية، فقد كشفت رواية " بندر شاه- مريود" عن أوضاع تلك الشخصيات في طور الشيخوخة، واستحضرت كذلك ذاكرة الراوي "محيميد" في معرض تصوير حياته الماضية مع جده ومجموعة أصدقائه القدامى، ولا غرو أنّ لتأكيد طبيعة العلاقة دوره في إذكاء روح التعالق النصيّ، وانفتاحه على أحداث شبيهة بها سنذكرها تاليًا، كما أنّ رصده لتداعيات الماضي جعله يكرر في بعض المواضع قصته مع "مريم" والدة "الطريفي"، فقد شهدت رواية "بندر شاه- ضو البيت" حادثة "الطريفي" مع "محجوب"، وما نجم عنها من انفراد الراوي "محيميد" بحديث خاص مع "الطريفي" ذكّره فيه بأمه ووضّح له تفاصيل جنازتها، وموقف "الطريفي" منها، وفي هذا التوظيف المقصود إشارة بارزة لطبيعة العلاقة التي أراد الراوي أن يشحنها مع "مريم"، حب الطفولة، وليؤصل بذلك نسب "الطريفي" إلى أمه: **"ولعله لم يدرك الأسباب التي تجعلني أعطف عليه بصفة خاصة، فهو ابن مريم، وكان محتملا أن يكون ابني لولا أن جدي قال لا. وقد أيدت أخاها ضده، وتركت الدار وأقامت عند محجوب"**[٢].

وقد أفسحت هذه الوحدة السردية في تفجير عاطفة الراوي، وشحن ذكرياته بسيل من الاستدعاءات والمونولوجات المستمرة في رواية "بندر شاه- مريود"؛ إذ إنه أراد بتكرار هذه الوحدة في الجزء الثاني من الرواية إثبات قطيعته مع جيل المستقبل الممثل بسطوة "الطريفي" ابن "مريم"، ليرتدّ بفكره وروحه إلى ذلك الماضي الذي كان الجد سببًا في إحيائه وحضوره في مخيلته، ولعل الإلحاح على مشهد جنازة "مريم" مرده الرغبة الشديدة من الراوي في الانعتاق من سطوة الحاضر، وتمثل الماضي بكل تجلياته، والعودة إليه عودة نهائية: **"وسمعت حس بكائي كأن**

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٩١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩٤.

أحدا غيري يبكي الدموع التي ظلت حبيسة كل تلك الأعوام، هذه حصتي من كل شيء، هذا نصيبي وارثي. مات عنها وتركها لي لتموت على صدري، لعلني لهذا عدت"[١]. وبذا يتضح لنا أنّ القارئ لن يستطيع الاهتداء إلى العوامل المتحكمة في شخصيات رواية "بندر شاه- مريود"، ولن يتلمس السلك الرابط بين أحداثها ما لم يقف على الجزء الأول من تلك الرواية؛ إذ إنّ نسيج الأحداث متشابك، ونظامها الزمنيّ متعاقب، مثلما أنّ فهم الجزء الثاني من رواية "بندر شاه" خصوصًا لا يتحقق إذا عزلت عن النصوص الروائية المصاحبة لها التي تشي بمتانة العلاقات المنسوجة معًا.

إنّ كثافة الاستدعاءات النصية التي مثلتها الروايات أجمع جعلتنا نقف على خصيصة واضحة من خصائص النصوص، وهي إمكانية استعادة الحدث بحدثٍ مشابه له قد يدخل معه في علاقة تناصية عميقة أو سطحية حسب السياق الذي يرد فيه، وحسب الدور الموكول للشخصيات القصصية. وسنعمد في مستهل مقاربتنا تلك إلى تفسير طبيعة العلاقة بين الجد "أحمد" وحفيده "محيميد"، وهي علاقة مهمة بحد ذاتها؛ إذ إنها كاشفة عن حوادث سابقة تنغرز في إطارها، وأول ما بدت لنا هذه العلاقة في قصة "حفنة تمر"، حيث حدد "الحفيد الراوي" معالم حياته في القرية، ليحصرها في ثلاثة؛ المسجد، والنهر، والحقل، وأردف هذه المعالم بمدى الارتباط الوجدانيّ الذي يربطه بالجد، فكان يؤثره على بقية حفدائه؛ لأنه ذكيّ سريع الحفظ، وقد هيأ له هذا الدور أن يكمل دراسته في (إنكلترا) لينال شهادة الدكتوراة، ثم نجد أن طبيعة هذه العلاقة تتغير ليشوبها نوع من الخوف من جانب الراوي جرّاء أفعال الجد مع جارهم "مسعود" قليل الحيلة، ولم تلبث أن انتهت هذه المحبة إلى كراهية مطلقة للجد؛ لما شهده منه من ظلم وتعسف. غير أننا سنواجه بحقيقة أخرى للجد نعاينها في قراءتنا العميقة لتلك القصة، فقد أخبر الجد حفيده بأنّ الأرض كانت ملكا لمسعود، وأنه أخذها منه بالمكر والاستغلال، وقد أثار هذا الخبر دهشة الراوي؛ إذ إنه ظنّ أن الجد هو وارث الأرض وصاحبها منذ الأزل، وهنا نقف على مغزى حقيقة الجد، فهو ليس من سكان البلاد الأصليين، ولم يكن يملك فدانًا واحدًا عند حضوره قرية "ود حامد"، وفي ذلك يقول: **"ولم أكن أملك فدانًا واحدًا حين وطئت قدماي هذا البلد، وكان مسعود يملك كل هذا الخير، ولكن الحال انقلب الآن، وأظنني قبل أن يتوفاني الله سأشتري الثلث الباقي أيضا"**[٢]. وبتكشف الراوي حقيقة أصل الجد وطبيعة نظرته للفلاح البسيط صاحب الأرض وابن البلد الأصيل تتخلخل علاقته به، فيحتفظ للجد برؤية خاصة يبينها لاحقا في رواية "بندر شاه- ضو البيت" كما سنرى فيما بعدُ،

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٨٠.

[٢] صالح، الطيب (١٩٩٧)، قصة **حفنة تمر**، من المجموعة القصصية: "دومة ود حامد"، (ط١)، بيروت: دار الجيل، ص ٢٣.

ومع عودة الراوي إلى قريته في رواية "موسم الهجرة" نراه ما يزال يحتفظ بسيل المشاعر الصادقة التي يكنها لجده، التي تنطق بالشوق والحنين، وتعمق صدق ولائه له على الرغم مما شهده منه في تعامله الفظ مع "مسعود"، وهنا تظهر لنا لحظة المكاشفة بظهور "مصطفى سعيد" على مسرح الأحداث، والتقائه الراوي على أرض قرية "ود حامد". والذي نريد تأكيده أنّ فهم شخصية "مصطفى سعيد" لا يقتصر فقط على مسألة ربطها بشخصية الراوي التي كانت سببًا في إظهار قصته، وإنما بربطها مع شخصية الجد نفسه، وهذا الربط قد يبدو بعيدًا غير مقنع، لكنه يؤصل في حقيقة الأمر تشابهًا في المنزع التأصيليّ لكل من "الجد" و"مصطفى سعيد"، فإذا كانت قصة "حفنة تمر" تشهد انبتات الاتصال الحميميّ والعرقيّ للجد في أرض "ود حامد" باعتباره غريبًا عليها ووافدًا جديدًا، فإنها مع "مصطفى سعيد" تشكل تماثلا نوعيًا في طبيعة المنزع، إذ إنه وفد على قرية غريبة عليه، لا يشعر معها ببصيص أمل للاستقرار والاطمئنان. وقد دلتنا بعض إشارات لمّح بها "مصطفى سعيد" نفسه في تواطئه مع فكر الجد، وإعجابه بشخصه، وصرّح بهذا في حواره مع الراوي لمّا قال: **"جدك، ذاك رجل، ذاك رجل، تسعون عاما وقامته منتصبة، ونظره حاد، وكل سن في فمه يقفز فوق الحمار خفيفا، ويمشي من بيته للمسجد في الفجر، هاه ذاك رجل"**[١]. ومع هذه المصارحة المكشوفة من جانب "مصطفى سعيد" نجده يلمح في كذا موضعًا على حميمية الرابطة بينه وبين الجد من خلال الإشارة إلى السرّ الذي يعرفه الجد دون الراوي[٢] وهو في حقيقة الأمر يشهد على انفراده بهذه المعرفة ليؤصّل ارتباطه به، وليدعم الفكرة التي رُمنا إليها من أنّ تشابه المنزع التأصيليّ لكلتا الشخصيتين قد أثر في علاقة الراوي بهما، فبينما نجدها تعلن تحولا جذريًا في درجة العاطفة تجاه "الجد"، نجدها من جانب آخر تشهد انفصالا نوعيًا عن حياة "مصطفى سعيد"، ليختار الراوي العودة إلى مسقط رأسه، وليعزز ارتباطه بجذوره التي نبت منها.

وإذا كانت العلاقة بين الجد والراوي قد مهدت لظهور شخصية "مصطفى سعيد"، وإثبات تشابه منزعه التأصيليّ بـ"الجد"، فإنّ هذه العلاقة وصلت أوجها من التعالي والالتحام برواية "بندر شاه- ضو البيت"؛ إذ إنها كشفت عن علاقة مماثلة نشهدها بين "بندر شاه ومريود"، غير أنّ

---

[١] موسم الهجرة إلى الشمال، ١٣- ١٤.

[٢] يظهر تصريح "مصطفى سعيد" للسرّ في معرض حديثه مع الراوي حول كيفية مجيئه لـ"ود حامد" وزواجه من "حسنة"، ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٤، وقد تكرر هذا التصريح برواية الراوي بعد وفاة "مصطفى سعيد" على إثر استرجاعه مضمون كلامه ليربطه بحدث تذكره "مصطفى سعيد"، وليشحن العبارة المسترجعة بطابع الحكمة التي أسبغها "مصطفى" على الجد، وقد ظهر ذلك واضحًا في قول الراوي:**"مصطفى سعيد قال إن جدي يعرف السر، الشجرة تنمو ببساطة، وجدك عاش وسيموت ببساطة"**، موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٤.

لاجتلاب تلك العلاقة من جهة الراوي مقصدًا مهمًا؛ فهو أراد أنّ يثبت أن الماضي والمستقبل في صراع دائم مع الحاضر، كما أنّ الجد والحفيد في صراع دائم مع الأب، ولكي نفهم طبيعة هذه العلاقة لا بد لنا أن نرصد مدى هذا الاقتراب الذي لمحناه بين الجد وحفيده من جانب، وبين "بندر شاه" وحفيده مريود من جانب آخر. فقد شهد شريط الذكريات في نصّ "بندر شاه- مريود" تآزر العلاقة ومتانتها بين الجد "أحمد"، وحفيده "محيميد" لدرجة طغيانها على سيطرة الابن- الجيل الثاني- والسعي إلى محوها والغض من قيمتها، وهذه المحاولة من الجد والحفيد تؤكد فكرة شجب السلطة عن الابن، فنشهد معه تفسخ الروابط الأسرية بين الأجيال الثلاثة، وتنذر بتشقق لحمتها، فقد ذكر الراوي أنّ عمه "عبد الكريم" أخبر الجد ذات يوم بأنه طلق زوجته السابقة، وتزوج امرأة أخرى، ثم أكد أنه **"قال لعمه نيابة عن جده إنه رجل باطل، كل همه الجري وراء النساء، كان دون الخامسة عشرة وعمه في الأربعين، تضارَبا والجد مستلق على سريره لا يقول شيئا، وكاد الابن يضرب أباه، بعد ذلك ذهب ولم يعد، وانفضوا كلهم واحدًا واحدًا، ولما مات الأب لم يحضره أحد من أبنائه"**[١]. ويتضح لنا تماثل التصوير المشهديّ الذي يستحضر "بندر شاه ومريود" تعلوهما الأبهة وعظمة المنزلة، ليشهدا تعذيب الأبناء، فيقوم الحفيد بفعل التعذيب، ويردّ عليه الجد بإشارة القبول والرضا، ويبدأ الإيذاء الجسديّ للأبناء الأحد عشر. وبالتمعّن في القراءة النصية سنلحظ أنّ الجد "أحمد" يقرّ بسياسة "بندر شاه" و"مريود"، ونجده يبدي تجاوبًا وقبولا في التعامل مع الحفيد، ولا سيّما في شؤون التجارة، بل يصرح بذلك ليعلن أنّ التعامل مع الحفيد أخير من التعامل مع الجد، وفي هذا الإطار التوافقيّ الذي أفرزته العلاقة بين شخصيات الجد "أحمد"، والجد "بندر شاه"، والحفيد "مريود" نلقى تراجعًا ملحوظا لدى الراوي "محيميد" في إعلانه رفض هذه السياسة رفضًا قاطعًا شفّ عن موقفه السلبيّ في عدم المشاركة مع "مريود" بشأن التجارة مع الجد، وشجبه الصريح لحادث مقتل "بندر شاه" و"مريود"، الماضي والمستقبل ليعلن حقيقة موقفه من خلال تنصله لسلطة الجد، وهنا يظهر تضمين الراوي لقصة الجد مع "مسعود" التي ذكرناها في قصة "حفنة تمر"[٢] دليلا دامغًا على انقطاع صلته بالجد انقطاعًا تامًا وإن كان مندغمًا معه برابطة القرابة والدم فقط.

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ١٥.

[٢] جاء في رواية "بندر شاه- ضو البيت" الإشارة إلى هذه الحادثة في القول الآتي: **"كان جارنا مسعود ذا صوت جميل وضحكة صافية تشبه شيئا عذبا خيل لي يومها أنه صوت قرقرة الماء، وقد كان حصاد التمر كما ورد في تلك القصة، ونقله بالجمال والحمير، وما كان من أمر جدي مع جارنا مسعود، وما كان من أمري مع جدي"**. بندر شاه- ضو البيت، ص ٢٥.

ويمكن الاستدلال كذلك على موضع الراوي في كونه يمثل رفضًا واضحًا للماضي والمستقبل برمزية الوحدة السردية التي أفرز فيها محمولا دلاليًا شدّه إلى قصة قديمة شهدها في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، إذ يقول: **"وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت، وبعده بسنوات طويلة، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة. ثم وقعت في البلد تلك الواقعة التي لا يحيط بها وصف..."**[١]. فقد أحالت هذه الرحلة التي شهدها الراوي إلى قصة "حسنة" و"ود الريس"، ثم ما أسفر عنها من حدث الجريمة التي لقيت لها صدًى واضحًا في مجتمع القرية، وهذه الجريمة تشهد باستحالة التوافق الفكريّ بين الماضي ممثلا بـ"ود الريس"، والمستقبل ممثلا بـ"حسنة"، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ، بل نجد الراوي يحمل الحادثة أصداء نفسه المتعبة المثقلة بالهموم، فلا يجد سوى النخلة ليسند إليها رأسه للراحة والتسرية: **"حملت همي إلى جذع نخلة قريبة أسندت رأسي إليه، لا مكان لي هنا، لماذا لا أحزم حقيبتي وأرحل؟ هؤلاء القوم لا يدهشهم شيء"**[٢].

وتنبغي في هذا المقام الإشارة إلى الأحلام والرؤى التي زخرت بها رواية "بندر شاه- ضو البيت"، وهي تكشف في حقيقة أمرها عن سلطان العقل الباطن لدى الحالم، كما أنها تحرره من قيود الزمان والمكان، وتجعله يفتح أحلامه على المعقول واللامعقول، وتمتزج فيها كذلك صورة الأحياء والأموات، وفي هذا التصوير ما يشي باختلاط الشخصيات واندغام الأحداث الروائية والأسطورية في آن، لنستخلص بُعدها الرمزيّ الذي تمثله. وهذه الأحلام التي سنعرض لها تمثل مرايا عاكسة على حوادث النصّ الأكبر التي تندغم في إطاره، فتسهم بذلك في رفد النصّ بمحمولات دلالية كاشفة عن مجرى الأحداث وطريقة تفكير شخصياتها.

ونلتقي بالحلم اليقظويّ الأول الذي شعر به "محيميد"، وفيه ينفتح على طبيعة العلاقة بين "بندر شاه" وحفيده "مريود"، فقد ذكر الراوي بأنه دخل **"قلعة ذات قباب عالية يتوهج الضوء من نوافذها"**[٣]، ثم يروي حدث التقائه الصوتَ الذي هشّ له ورحّب به، وفيه تختلط بذهنه صورة جده ووجه "بندر شاه"، وعلى إثر ذلك أشار إلى تماثل صورة الجالس على العرش مع صورة حفيده "مريود" الجالس على يمينه. وبتتبعنا جزئيات هذا الحلم سنلحظ أنه ينعكس على محتوى الرواية، فقد أحال توحّد الصوت بصوت الجد على مدى حبه للجد، فكثيرًا ما كان يقول:

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٩.

[٢] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٣١.

[٣] بندر شاه- ضو البيت، ص ٤٧.

"محيميد صورة طبق الأصل مني الخالق الناطق"[١]، كما نبّه إلى شخصية "مريود" المؤازرة لـ"بندر شاه"، وفي هذا الحلم أيضًا يحيل على "مريم" التي كثيرًا ما كانت تناديه بـ"مريود"[٢]، ثم كثف مقصدية الحلم بشخصية "بندر شاه"، ليحيل بذلك على مُتناصّ الأسطورة التي جاء ذكرها في الجزء الثاني من رواية "بندر شاه"، كما تمثل القلعة - التي دخلها الراوي في حلمه- القصر الذي وصفته الأخبار والروايات عن قصر "بندر شاه"، وبهذا يضطلع نسيج الحلم بحوادث وشخصيات تصبّ أثرها في فكرة الرواية، الأمر الذي أسهمت معه في فك شفرتها، ووضحت ما عتم من خطابها السرديّ، فكانت صورة مصغرة لجانب من جوانب النصّ الأكبر الذي احتواها.

غير أنّ الأمر لا يزداد وضوحًا إلا باطلاعنا على الحلم الثاني الذي وقف فيه "سعيد عشا البايتات" على حادثة التقائه "بندر شاه" و"مريود"، فقد تصدر الحلم حضور شخصية الرجل الصوفي "الحنين" الذي كان مؤشرًا مساعدًا على بلوغ الحالم غايته، وارتياحه إلى إرشاداته ووصاياه، ثم يروي بعدها سيره إلى أن يصل قصر "بندر شاه"، وقد ضمن توصيف الشيخ الصوفيّ له: **"قال لي واحد من سلاطين الدنيا الزايلة، زمان زمان كان موجود، كان عنده أملاك وأطيان ما ليها أول ولا آخر"**[٣]. ويستحضر الحلم حادثة مهمة وهي حادثة إعطاء "مريود" لـ"سعيد عشا البايتات" صرّة، ليكشف بعدها الحالم أنها ملأى بأشكال وألوان، كأنها كنوز الملك سليمان، وهذه الإشارات النصية التي يثيرها هذا الحلم تقترب في إطارها العام بالحلم الذي رواه الراوي "محيميد"، لكنها تختلف عنه في إحالاتها الرمزية، فبينما كان الراوي مناهضًا لإمكانية تصالح الماضي مع المستقبل، أشار الحلم الثاني إلى إمكانية تحقق هذه المصالحة من خلال الصرّة التي تسلمها "سعيد"، ليلمّح بذلك النصّ المصاحبّ إلى أنّ المنصب الجديد الذي تقلده "سعيد عشا البايتات" في عهد "الطريفي" لا يشكل تعارضًا مع السلطة الجديدة، وفي الوقت نفسه لم يحجب أهمية الماضي الممثل بسلطة "محجوب"، فتعاور الماضي والحاضر في نظره للنهوض بالقرية، وهذا الطرح التوافقيّ في حلم "سعيد" مع واقعه لم يفرز صداه في حلم الراوي "محيميد" الذي كان دوره شاهدًا فقط على وضع كان هو نفسه طرفا فيه وضحية من ضحاياه.

---

[١] بندر شاه- مريود، ص ٢١- ٢٢.

[٢] **" ناديت بأعلى صوتي: "يا مريوم، يا مريوم"، فعاد الصدى مجسما بألسنة شتى:" يا مريود، يا مريود". ضربت دون هدى في صحراء عقبة تويوي ريحها وتتهايل رمالها، حتى بلغ اليأس وأخذ مني الجهد"**. بندر شاه- مريود، ص ٨١- ٨٢.

[٣] بندر شاه- ضو البيت، ص ٦٥.

وقد أعرب الحلم اليقظويّ الثالث الذي رواه "محيميد" عن "الطريفي" مغتنمًا فرصة لقائه به، عن تماثل في الحوادث التي عرضناها في الحلمين السابقين، ففيه يُذكّر الراوي "محيميد" "الطريفي" بحادثة والدته "مريم"، ويشحن قصة "بندر شاه" الأسطورية كذلك في مجريات حلمه، وقد استرشد الراوي في عرض روايته بحلمه الذي رآه، فجاء في روايته: **"جاءك رسول، قمت في غمره، وسرت وراءه في الظلام، رأيت أمامك قلعة زي كأن الظلام انشق عنها..."**[١]، إلى أن يقول: **"في صدر المكان كان في واحد على هيئة اثنين، هو هشّ لك، وهما رحّبا بك، وقال لك الصوت: أهلا بالطريفي ولد بكري، أهلا بزعيم ود حامد الجديد"**[٢].

وبتتبع جزئيات هذا الحلم سنجد توافقا عامًا بينه وبين حلم الراوي "محيميد"، فالرسول الذي تبعه الطريفي يماثل الصوت الذي تبعه "محيميد"، والوقت الذي تمت فيه الحادثة يتشابه في كلا الحلمين، مثلما أنّ عبارة الترحيب التي وُجه بها الحالمان تتماثل صيغيًا، غير أنها في عبارة "الطريفي" تشهد مصارحة مكشوفة لمنصبه الجديد، وبذا يكون هذا الحلم الذي رواه "محيميد" نيابة عن "الطريفي" بمثابة إرصاد تنبؤيّ لحادثة تعيين "الطريفي" زعيمًا على قرية "ود حامد"، كما أنّ تكرارها هنا وظيفيّ؛ إذ إنه يزيد من تشابك أنسجتها السردية واندغامها في وحدة سردية جامعة. وحتى يثري الراوي رمزية الحلم الذي رآه "الطريفي" نجده يستحضر شخصية "سعيد عشا البايتات" في حلم "الطريفي"؛ ليوحي بتوافق الشخصيتين في الفكر والسلوك الذي أفصح عنه واقع الرواية، وليعلن عن منهج "الطريفي" صراحة نراه يوحّد بينه وبين سياسة "بندر شاه" في قوله: **"كان الناس يجرون مشتتين ها هنا وها هنا، يبحثون عن شيء ولا شيء، وكنت أنت وبندر شاه تمسكان بخيوط الفوضى، وسطها وفوقها.."**[٣].

والحق أنّ الوظيفة النصية التي قام بها حلم "الطريفي" لا تنحصر في فتحها على أسطورة "بندر شاه"، وعلى حقنها بخصائص الحكي الأسطوريّ التي تهدف إلى "ترسيب معرفة أو تأصيل قيمة إنسانية، أو تأكيد مثل اجتماعيّ أو أخلاقيّ"[٤]، فجعلها مندغمة في إطار البيئة السودانية المحملة بتلك الأسطورة فحسبُ، وإنما أظهر – فضلا عن ذلك – إفراز النص الأكبر علاقة جديدة بين الماضي والمستقبل ممثلا بشخص "الطريفي" و"محجوب"، وهذه العلاقة تحدث انفساخًا تامًا

---

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٩٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩٧.

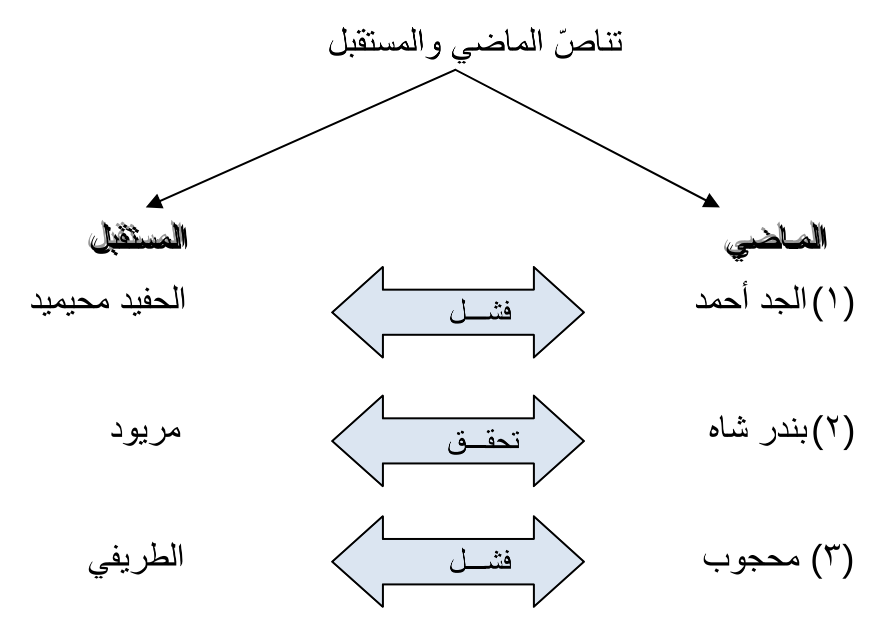
[٣] المصدر نفسه، ص ٩٧.

[٤] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص ٨٤.

بين عنصري الزمن الجيليّ على الرغم من أواصر القربى التي تربط الشخصيتين، بالإضافة إلى الشبه بينهما من حيثُ السلوك والمظهر، وهو عينه ما شهدناه في علاقة "بندر شاه" و"مريود" **:"نظر (أي الطريفي) في ساعته، ووقف ليمشي، دهشت للشبه بينه وبين محجوب؛ القومة والقعدة، والضحكة وتعبير العينين وحركات اليد. ليس فيه شيء من أمه"**[١].

وعلى هذا الأساس تنبني علاقة الراوي بـ"الطريفي" في إطار مواجهتها بعلاقته بـ"مريم"، فحينما أظهر الراوي من جهته رفضًا لأسلوب "الطريفي" ومنهجه القائم على التسلط ورفض معطيات القديم المهترئ، كشف من جانب آخر على رغبة ملحة للاندغام بالماضي الممثل بـ"مريم"، وبهذا ينتفي نظام القبول الذي تبناه "محجوب" في نصّ "عرس الزين"، ليحل محله نظام الانتخابات الذي رسخه "الطريفي" في نصّ "بندر شاه- ضو البيت" ترسيخًا ثابتا، وصهر عالم القرية في بوتقته وإطاره.

والرسم الآتي يمثل طبيعة هذه العلاقات التناصية بين الماضي والمستقبل:



إنّ تشابك العلاقات التناصية التي أفرزتها معادلتا الماضي والمستقبل لقيت تمظهرها النصي الأكبر بانغلاق نصّ "بندر شاه- مريود" على سيل التداعيات والذكريات التي شحنها الراوي بعلاقته بالجد، فكانت هذه العلاقة هي بداية النهاية لحسم مسألة تعاور الجيلين، وانتفاء تصالحهما، ولعل المشهد الذي وصف به الراوي سباحته مع جده في النهر خير شاهد على فصم أواصر هذه العلاقة: **"أدرك أن الشعور الذي ربط بينه وبين جده في تلك اللحظة قبيل الشروق**

[١] بندر شاه- ضو البيت، ص ٩٨.

على شاطئ النهر كان شعورًا بالكراهية مثل لهب النار"[١]. وتتصاعد هذه الفكرة في مخيلة الراوي باستحضار طيف "مريم" في صراعه مع الدوامة الكونية، وعندما ظهر تفوقه وشجاعته في اجتيازه النهر من الجنوب إلى الشمال، **"جاء جده بقارب وعاد به إلى الشاطئ الجنوبي"**[٢]، وهذا السلوك لا يقر حقيقة سوى مدى هيمنة الجد على سلوك الحفيد على الرغم من تفوقه عليه وتميزه عنه في السباحة، فكلما تعالت انتصارات الحفيد، وارتقت أفكاره، تقلصت وعادت أدراجها مرهونة بسلطة الأقوى؛ سلطة الجد، وهذا التصور الطبيعي من شأنه أن يولد انفجارًا مضادًا يفصم هذه العلاقة الشكلية الصورية، فحقد الحفيد على جده بعد وفاته حقد دفين متأصل، ذلك لأنه دفعه إلى تيار الثقافة دفعا فصله عن "مريم"؛ الأرض والأم، وقاده إلى دروب التيه والضياع.

وإذا عرضنا سلفا حدود العلاقة التناصية في الحرب الصدامية للأجيال، وكشفنا عن خاصية مهمّة وهي انفتاح النصوص على أشكال هذه العلاقات وتشابكها في إطار النسيج المتكامل، فإننا في جانب آخر نؤكد من خلال تناصّ الحوادث على فكرة ألحّ عليها الكاتب، وهي أنّ الدخيل الوافد على أرض القرية لا يجد له مستقرًا ومقامًا أبديًا فيها، وإنما مصيره إلى الفناء، ويبقى في هذه الحالة مَن تشرّب ماءها، وتعشق هواءها منذ نعومة أظفاره، ونحن إزاء هذا الطرح إنما نؤكد حدود العلاقة التناصية التي ربطت بين ظهور "ضو البيت" وظهور "مصطفى سعيد"، فكلتا الشخصيتين - وإن بدتا مختلفتين في الفكر وفي منهج الحياة- متشابهتان في المسلك العام، وفي طبيعة علاقتهما بباقي الشخصيات الأخرى. وسنحاول اقتفاء مظاهر التماثل في تمظهر هاتين الشخصيتين وحضورهما في النصّ الروائيّ تمظهرًا يكشف عن مدى هيمنة كل منهما على أرض القرية مؤقتا من خلال أفعالهما وسلوكاتهما الإيجابية المثمنة لمقاصد القرية والموائمة لفكر أهلها. فقد شهدت أحداث رواية "بندر شاه- ضو البيت"، و"موسم الهجرة إلى الشمال" تشابهًا في مدة الإقامة لكلتا الشخصيتين التي قاربت خمس سنوات انتقل كل واحد إلى عمله، وأثرى خيرات القرية بوحي ثقافته وعظم جهده، فقد صبت معالم ثقافة "مصطفى سعيد" على شغله في التجارة، وآرائه السديدة في مجال الاقتصاد، وأثرت هذه الجهود إيجابية مقاصده البناءة، الأمر الذي جعله ينال حب أهل القرية واحترامهم،ولا سيّما "محجوب" الذي وثق به وآمن بقدراته الفعالة، وهذه الوحدات السياقية التي زخمت بها رواية "موسم الهجرة" نجدها في رواية "بندر شاه- ضو البيت"، حيث شهدت أحداث الرواية خروج "ضو البيت" المفاجئ من النهر، واحتجاب معرفة أهل القرية عن حقيقة منبته تمامًا كما لحظناها عند "مصطفى سعيد"، ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل

[١] بندر شاه- مريود، ص ٢٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢١.

فتحت حكاية "ضو البيت" المجال لاستحضار الأحداث الأسطورية والخرافية التي آمن بها أهل القرية؛ تمثلت في تضارب أفكارهم حول حقيقة جنس "ضو البيت" وحواره مع "مختار ود حسب الرسول" الذي كشف عن جهل "ضو البيت" في الضروريّ من الأمور، وهنا تبدأ أعماله واضحة في كنف أهل القرية، ثم زواجه من "فاطمة بنت العم محمود" الذي نشهد انعكاسا واضحًا له في زواج "مصطفى سعيد" من "حسنة"، فكان زواج الغريب من بنت البلد مسألة شائكة واجهها أهل القرية بكل حذر وترقب[1]، غير أنّ الأمور انتهت بتثمين أهل القرية وتزكيتهم خُلق "ضو البيت" وإفناء نفسه لأجل القرية وأهلها. ومن هنا كان اختفاؤه في جوف النيل، ومن ثم موته صدمة أذهلت الجميع، وغذت مشاعرهم بخليط من الحزن والحسرة على فراقه: **"ولكن ضو البيت اختفى لا خبر ولا أثر، ذهب من حيث أتى من الماء إلى الماء، ومن الظلام إلى الظلام، وحسب الرسول يبكي، ويقول: غير معقول، غير معقول"**[2]. ولئن كان هذا الاختفاء قد حمل قلوب أهل القرية جميعا على استظهار حزنهم وتآزرهم لمصير "ضو البيت"، فقد شكل اختفاء "مصطفى سعيد" صدمة وذهولا للمقربين حوله دون أن يتعدى ذلك حدود القرية بأكملها، فجاء الإخبار عن أمره برواية الراوي أقرب إلى تقرير صحفيّ يثبت تأكد موته في جوف النهر: **"وأرسلوا إشارات تليفونية إلى مركز البوليس على امتداد النيل حتى كرمه، ولكن الجثث التي حملها الموج إلى الشاطئ ذلك الأسبوع لم تكن بينها جثة مصطفى سعيد، وفي النهاية أخلدوا إلى الرأي أنه لا بد قد مات غرقا، وأن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يغص بها الماء في تلك المنطقة"**[3]. وهكذا نرى أنّ كلتا الحادثتين شهدتا المصير نفسه للشخصيتين، وإن اختلفتا في جزئياتهما، فإذا كان انتحار "مصطفى" يؤكد رغبة الذات في إفناء نفسها ورضاها بهذا القرار، نجد أنّ موت "ضو البيت" جاء تضحية بالنفس من أجل إنقاذ الآخرين، وإذا تلمّسنا بعدي هاتين الحادثتين سنلمح أن اختفاء "مصطفى سعيد" شكل فرصة لتحرر الراوي من سطوته ليعود إلى أرضه، ومع مجتمعه القروي، بينما نجد أن موت "ضو البيت" أعطى فرصة لتجدد حياة "حسب الرسول" ابن البلد الأصلي بعد أن كان موشكا على موت محقق، وهذا ما يقودنا إلى حقيقة مفادها أنّ *أرض السودان ولا سيّما قرية "ود حامد" لا تتسع للدخيل الوافد إليها، وإنما يكون مصيره الزوال والتحلل في مياه النيل*.

[1] جاء في تعليق الجد على زواج "مصطفى" من "حسنة" : **"تلك القبيلة لا يبالون لمن يزوجون بناتهم"**. موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٠. وجاء في رواية "حسب الرسول" رد فعل أهل القرية عندما أخبرهم "ضو البيت" برغبته بالزواج: **"سكتنا كأن على رؤوسنا الطير، وكان كل واحد فينا يفكر ذات الأفكار، أخونا في الإسلام ويحضر معنا الصلوات الخمس، أي نعم، ونحن سميناه وأشركناه زراعتنا وشقانا أي نعم،....أما أن نزوجه ابنتنا ونحن لا نعلم عنه لا قليل ولا كثير..."**. بندر شاه- ضو البيت، ص ١١٧.

[2] بندر شاه- ضو البيت، ص ١٣٣.

[3] موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٥٠.

ولئن كانت رمزية الفناء والاختفاء في قعر النيل تتأصل في مسلك الوافد الدخيل على أرض "ود حامد"، فإننا نلقى رواجًا وزخمًا لحفلات الأعراس والزواج التي تولّد في جانب آخر رمزية التوالد والحياة، وتثري الفرح الجماعي على مستوى المجتمع القرويّ، فتنطلق زغاريد النسوة مع دقات الطبول، وينتشي الرجال فرحًا، فيشكلون حلقات رقص ومبارزة تعبيرًا عن هذه المناسبة السعيدة، وقد اغتنت روايتا "عرس" الزين"، و"بندر شاه- ضو البيت" بمشهد العرس القرويّ حتى لكأننا نشهد تصويرًا عيانيًا يبث البهجة والسرور في نفوس متأمليها والمطلعين عليها. وهنا تأتي اللغة خادمة لقلم الكاتب تخط أسمى التعابير وأحلى الأنغام لتبدو متآلفة متناغمة مع جو العرس الذي تشهده القرية.

وقد ارتأينا رصد أوجه العلاقات التناصية بين حفل "الزين"، وحفل "ضو البيت" في جدول يبين عن أوجه التماثل والتقارب سواءً على مستوى المضمون الروائيّ أو على مستوى التعبير اللغويّ لكليهما:

الجدول رقم (٨): التناصّ الذاتيّ لحفل العرس بين "عرس الزين" و"ضو البيت"

عرس الزيــن	ضو البيــت
١-"أجرى الإمام مراسم الزواج في المسجد. ناب حاج إبراهيم عن ابنته...ولما تم العقد قام محجوب ووضع المهر على صحن، حتى يراه كل أحد".	"تذكر جبر الدار وهو واقف يخطب في فناء المسجد بعد العقد، قال إنه لم يكن راضيا أول الأمر، ولكنه اليوم أسعد الناس، وأنه تنازل عن كل شيء".
٢-"وكان الزين يبدو مثل الديك، لا بل أجمل، مثل الطاووس، ألبسوه قفطانا من الحرير الأبيض، ومنطقوه بحزام أخضر...."	"كان ضو البيت يومذاك كملك وسط الرعية، لابسا قفطانا أخضر من الحرير، وطاقية حمراء، وعمة كبيرة بيضاء".
٣-"وجاء الناس من بحري، وجاء الناس من قبلي، جاءوا عبر النيل بالمراكب، وجاءوا من أطراف البلد بالخيول والحمير والسيارات..."	"لم يكن عجيبا أنهم تسامعوا بنبأ الاحتفال الكبير في ود حامد، فجاءوا من قبلي ومن بحري، من السافل والصعيد، بالمراكب عبر النيل، وبالحمير، وسيرا على الأقدام".
٤-"وجرجروا الزين، وأدخلوه عنوة حلبة الرقص، فهز بسوطه فوق المغنية، ووضع على جبهتها ورقة جنيه، وتفجرت الزغاريد مثل الينابيع".	"كان واقفا في قلب الدائرة يهز فوق الراقصات بسوط من جلد عجل البحر، ويتقافز الرجال في الحلقة للمبارزة، فيضربهم كيفما شاء".

فالقاصّ يوظف العبارات والصيغ اللغوية المترادفة لوصف مشهد العرس؛ من مثل: كتابة العقد، ومشهد العريس، ورقصه وسط حلقة ومبارزته، ومجيء الناس من أماكن مختلفة للمشاركة في هذه المناسبة، وكل هذه الملفوظات تكشف عن جانب شعوريّ تلتحم فيه النفوس المكدودة، وتنتشي بفرحة الوصال والزواج، وفي الوقت نفسه تؤصل فكرة صوفية اندغمت في وجدانهم،

وهي أنّ مشهد العرس لم يكن تعبيرًا عن فرحة ذاتية بقدر ما هي فرحة عمت الجميع؛ إذ إنها حررتهم من رقّ الأبدان، والشعور بالألم، ليدوروا في قطب النشوة الروحية، فكانت زغاريد النسوة ورقصات الراقصات إيذانًا بتفجير صخب المشاعر الفياضة بالحب والوجد، ويبدو أنّ المؤلف قد اعترته فكرة العرس، فجعلته يستدعيها أيضًا في مشهد عرس جماعيّ أقامه سكان الصحراء مع المسافرين[١] ليجددوا في ذلك رتابة حياتهم، ويعبقوا برحيق الفرح والسرور في ظل هذه الأجواء والطقوس القروية. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل إننا نكشف عن عرف تقليديّ انتهجه أهل القرية في حيواتهم، وهو الإشارة إلى مبارزات الصبية بالسوط، وهي عادة شائعة يقومون بها تفريجًا لنفوسهم المكدودة بتعب الحياة وشقائها، أو على الأقل إظهار القوة والتفاخر الشخصيّ للطفل في مواجهته أنداده، والتفوق عليهم[٢].

وبعدُ، فإنّ هذه الشواهد التي سقناها في تحديد مظاهر التداخل النصيّ بين بنى الروايات المدروسة تكشف لنا عن قيمة بنائية مهمة، وهي أنّ القارئ لن يستطيع الاهتداء إلى دلالات النصوص إلا بعد الإمساك بالخيط الذي يضمها جميعًا حتى يستطيع الوقوف على رمزية التوظيف التناصيّ لها، ومن ثم يتمكن من إعادة ترتيب الوحدات السردية وتبين صلاتها، وفي هذا نستطيع القول أيضًا إنّ رسم إطار هذه البنى يستدعي منا الوقوف على مظاهر التأثير الأسطوريّ التي اختلطت مع الأحداث الروائية، وأسهمت إلى جانب ذلك في تعقيد البنى تعقيدًا واضحًا، وعليه فيجب علينا " قراءة الأسطورة وكأننا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نصّ أوركسترا فلا ندركه مقطعًا بعد آخر، بل صفحة كلية بعد صفحة. فما هو مدوّن في المقطع الأول على رأس الصفحة لا يستحوذ معناه إلا إذا ظل جزءًا لا يتجزأ مما هو مدوّن في الأسفل من المقطع الثاني والمقطع الثالث وهكذا"[٣]. وعلى ضوء هذا الاندماج البنائيّ للتأثير الأسطوريّ في بنى الروايات يتكشف لنا مدى الإلحاح في رسم البنيات النصية المتشابهة أحيانًا، والمتطابقة أحيانًا أخرى، ممّا أثرى التحليل بدراسة أوجه المقاربة النصية التي يقتضيها التناصّ الذاتيّ، وهي دراسة تغري كذلك بنتائج قيمة تخصّب الأبعاد الدلالية للنصوص، وتزيد في الوقت نفسه من لحم وشائجها وإكسابها خصوصية معينة، وهوية مميزة.

---

[١] ينظر مشهد هذا العرس في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، ص ١١٥- ١١٦- ١١٧.

[٢] ينظر مشهد المبارزة التي رواها "حمد ود حليمة" وصراعه مع "مختار ود حسب الرسول" والتفوق عليه بعد أن تعرّض له الأخير، وحقره باسم أمه، بندر شاه- ضو البيت، ٣٥. فكانت هذه المبارزة صورة من صور التراث القرويّ الذي نهض بها أبناؤها، واتخذوها وسيلة للترفيه والتسلية في حفل العرس ليظل هذا الإرث مخزونا في ذاكرتهم، حاضرًا في معاشهم.

[٣] شتراوس، كلود ليفي، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص ٤١.

الخاتمـــة

لقد حاولت هذه الدراسة أن تتعامل مع "البنية" بوصفها الأساس الذي تنبثق منه مكونات النصّ الروائيّ؛ الراوي، والزمن، والمكان، والشخصية، واللغة. فتلاحُم أنسجتها أفضى إلى إفراد هذه البنية بحيّز مستقل، وعالم تتماثل صفاته تفاعلا خلاقًا لتتحقق له خصوصية بنائية معينة، تضمن له الانسجام والتكامل.

ومقاربة هذه المكونات الروائية أفضت إلى تتبع القراءات السابقة لنصوص الطيب صالح الروائية، التي كشفت عن تنوع غزير في تناول مناهج عدة، من شكلانية، واجتماعية، ونفسية، ومقارنة. وهذا التعدّد إنما يفصح عن أهمية المادة المدروسة، وحضورها الواسع في دراسات النقاد والأدباء، فكان الوقوف عندها لتبين طبيعة تلك الدراسات، وتوضيح موقع المقاربة النقدية أمام ساحة النقد المعاصر، والجديد الذي ستطرحه في تلك القراءة.

ولئن كانت تلك الدراسة حريصة أن تنبع من معطيات الفكر البنيويّ، وآليات المنهج السيميائيّ، فقد ارتأت الدراسة أن تمهّد البحث بمسرد مفصّل للمصطلحات التي تم التوسل بها، لتخدم الأطروحة وتقدم إيضاحًا للتحليل في أثناء مزاولة النصوص ومحاورتها.

وقد حرصت الدراسة عند بداية كل فصـــل من الفصـــول الخمسة على إيراد مدخل نظريّ مفصـّـل– نوعًا ما- تعرض فيه أهم القضايا والمسائل التي تدور حول الموضوع، الأمر الذي كان يساعد على إثارة الأسئلة بنوع من التمثل المنهجيّ، والمراوحة بين الفروض النظرية، والاحترازات النقدية التي تسفر عنها الممارسة المباشرة مع النصوص.

أمّا أهم الخلاصات التي أسفرت عنها الدراسة، فحريّ أن تُجمل في البنود الآتية:

أولا: تداول النقاد "وجهة النظر" تداولا كبيرًا، وقدموا لهذا المصطلح تصنيفات شتى، وتسميات عدة، لدرجة يمكن أن يُطلق عليها "شجرة عائلة الراوي"، فاحتل موقع الراوي في خضمّ هذه الدراسات منزلة مهمة، من حيث تعامله مع الشخصيات والحوادث، ودرجة قربه أو بعده عنها، وقد انعكس هذا التنوع النظريّ على الدراسة التطبيقية، فتميزت كل رواية بخاصية مستقلة، وأول ما نشهده هو سيطرة الراوي العليم على رواية "عرس الزين"، وإحكام سطوته على أفعال الشخصيات وأقوالها، ولعل التوسل بهذا الأسلوب الفنيّ يعود إلى قصور الشخصية الرئيسة فيها – الزين- عن القيام بمهمة السرد، وتنظيم الأحداث لضعف مؤهلاتها، وتحجيم أفق وعيها، ولهذا السبب تباعدت المسافة بين الراوي العليم، والشخصيات لدرجة خولت له أن يشاهدها عن بُعد، وينسق حركاتها ووظائفها، ويتدخل في بعض الأحيان برؤيتها للواقع.

أما رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فإننا نجد أنفسنا مع تنظيم آخر في التطبيق، فقد شهدت أحداث الرواية راويًا مشاركًا يتولى مهمة السرد، والقيام بالأفعال، وهو بمثابة مصاحب نصيّ للشخصية الرئيسة البطل "مصطفى سعيد" الذي نهض هو الآخر بمهمة سرد أحداثه الماضية في مساحة النصّ الروائيّ، وقد كشف هذا الظهور للشخصيتين عن أهمية تحديد التصنيف الأجناسيّ لنصّ "موسم الهجرة"، فاستبعدنا كل ما يتعلق بكونها رواية سيرة ذاتية، أو رواية "مونولوج أتبيوجرافي". وحتى تسلم الدراسة من مغبة الوقوع في إشكالية هذا التصنيف ارتأت استدعاء تقنية ثالثة تقف بين الراوي والبطل، وهي تقنية "الشخص الثالث الذاتي" الذي يقف خلف الشخصيات، والأشياء المتصلة بشخصية البطل، وهو لا يتجاوز في معرفته حدود معرفة تلك الشخصيات، فجاء توظيف هذه التقنية لتنقذ الرواية من خطأ التصنيف الأجناسيّ، كما أنها استطاعت أن تمايز بين صوت البطل وصوت الراوي دون إحداث التباس أو اختلاط بينهما.

أما رواية "بندر شاه" فنحن مع تعدد وتنوع ظاهر للأصوات الروائية، إذ تناثرت وجهات نظر الشخصيات، وتمازجت لتحقق لنصّ الرواية حوارية كبرى اعتمدت على تأكيد نسبية الحقيقة دون الارتكاز على جمودها وأحاديتها.

ثانيا: اضطلع الزمن الروائيّ بأهمية بنائية في نصوص الطيب صالح؛ إذ إنه كشف عن إمكانية توظيف مؤشرات زمانية كبرى هي بمثابة محددات عامة تتمثل بالسنوات، والشهور، والأيام، تناثرت على أرضية النصّ الروائيّ، وتذبذبت في ظهورها، فغلب تحديد السنوات في رواية "موسم الهجرة"، ولا سيما في إعطاء شخصية "مصطفى سعيد" بطاقة دلالية خاصة، تحدد موضعته في التاريخ الراهن، وتلمح إلى الظروف التاريخية، فيجعل القارئ يعيش في جو خاص يناسب مناخ الرواية. وفي المقابل لوحظ تراجع ملحوظ لهذا التحديد في روايتي "عرس الزين" و"بندر شاه"، إذ اكتفت المؤشرات الزمنية في الرواية الأولى بتعيين المواسم ولا سيما مواسم الأعراس، ورصدت في الرواية الثانية أجزاء اليوم، ولعل السبب في ذلك يعود إلى خصوصية تلك الرواية التي تتميز بأنها رواية أسمار وأحاديث عامة تحكيها الشخصيات، وترفه عن نفسها، فطبع الجانب الزمنيّ على وفق هذا التوظيف.

وفي تحليل المفارقات الزمنية لـُمس التباين الواضح بين زمن القصة وزمن الخطاب في بعدين؛ الأول يتعلق بترتيب الأحداث وتنظيمها، فانكشفت تقنية الاسترجاع التي تقتضي العودة إلى الوراء؛ لإضاءة ما غمض من أحداث، أو للتعريف بشخصية جديدة لم تكن ظاهرة في الحاضر الروائيّ، وتجلت تقنية الاستباق التي ترمي إلى التطلع إلى ما سوف يستجد أو يعرض من أحداث مستقبلية. أما البعد الثاني فيتعلق بإبراز التغيرات الزمنية الطارئة على محور القصة والخطاب من

حيث تسريع الأحداث أو تبطيئها، ففي الحالة الأولى يجري اختزال الحدث وتكثيفه عبر تقنيتي الخلاصة والحذف، وفي الثانية يعلق زمن القصة ويتمدد زمن الخطاب باستخدام المشهد الحواريّ أو الوصف. وفي طرح التواتر استندت الدراسة على مقترحات (جيرار جينيت) في تصنيفه للأحداث الروائية، واعتماد التواتر النمطي، وتواتر الحدث، ثم أضافت الدراسة نوعين آخرين أملته طبيعة البحث والتحليل، فتم رصد التواتر التوليفي والتواتر الاستشرافي، اعتمادًا على تواتر العبارة وأثره في العامل الزمنيّ، بالإضافة إلى الاستفادة من أثر تواتر الحدث في بناء الزمن، وإعطائه خصوصية معينة.

وفي معرض الحديث عن أشكال بناء الزمن تم الكشف عن ثلاثة أشكال معمارية تميز كل رواية على حدة، فكان البناء الدائري للزمن مميزًا لرواية "عرس الزين"، وفيه تنغلق دائرة الزمن على فاتحة الرواية وخاتمتها. أمّا رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فتتميز ببنائها التصاعديّ المتداخل، إذ نلمح إشراقات الماضي في فجوات الحاضر، الأمر الذي يحدث تداخلا لخطية الزمن، وهو تداخل مقصود يمضي بالأحداث قدمًا نحو الحبكة وانتهاء بالخاتمة. وفي ما يتعلق برواية "بندر شاه" فإننا أمام نمط المتوازيات الزمنية التي تبتعد عن أحادية الصوت الروائيّ، فكان لتداخل الأصوات وتصاخبها سبب في تحرير الزمن من الخطية الكرونولوجية، ليرتد إلى الوراء، ثم يقفز إلى الأمام في سبيل الكشف عن رؤية الشخصية، ومنحاها الفكريّ.

ثالثـًا: في التعامل مع الفضاء المكانيّ، وجدت الدراسة أنّ الإجراء الأمثل للتعامل مع فضاءات الأمكنة هو دراستها على وفق مفهوم التقاطبات التي تعتمد الثنائيات الضدية، فكان تحليل ثنائية الوطن / الاغتراب تحليلا عميقا كشف عن الكثير من القيم الاجتماعية، والثقافية، والأيديولوجية للشخصية، فأسهم الفضاء الواسع المعتمد في هذا التقاطب على تغليف الشخصية برؤية معينة، وتحديد وجهة نظرها في مقابل الفضاء الموازي لها، والمغاير في الفكر والسلوك.

وقد أدت الأمكنة المفتوحة والمغلقة دورها في فضاء النصّ الروائيّ، فقدمت فضاءات القرية، والصحراء، والنهر معطيات جديدة للمكان وبعلاقته بالشخصية، والشيء الجديد الذي يجدر التنويه إليه، هو أن تلك الفضاءات المفتوحة تؤكد حقيقة التأصيل العرقيّ لأصحاب السودان، وقوة تجذرهم في تلك الأرض وتلك القرية "ود حامد"، الأمر الذي يمكن القول بانتفاء إمكانية إقامة الوافد / الدخيل عليها، بل إن مصيره الغرق والتحلل في مياه النهر، وهذا ما تمت الإشارة إليه في تحديد نهاية كل من "مصطفى سعيد" و"ضو البيت"، التي تشابهت في كلتا الحكايتين، وإن اختلفت في بعض الجزئيات. أما الأمكنة المغلقة من البيت، والمسجد، ووسائل النقل المتحركة فقد كشفت من جانبها على طبيعة الشخصية المتضمنة فيها، وتلونها بتلون المكان وخصوصيته، فأفرزت

رمزية البيت مزيدًا من تضارب الأحوال النفسية، وغذت مقتنيات الغرفة في عالمي الشرق والغرب المزيد من التأويلات والتلميحات التي صبت في فكر الشخصية، كما اكتسب المكان المتحرك أهمية من حيث كونه بؤرة لتفجير سيل المشاعر النفسية، ومحاولة اكتشاف المجهول.

وفي تحليل الأشكال المكانية الأربعة؛ المتجاورة، والمتدرجة، والعكسية، والبوليفونية تم الكشف عن إمكانية توظيف هذه الأشكال في نصّ روائيّ واحد، فأكسب هذه الأشكال صفة المرونة والتحول في نطاق البنية الواحدة، الأمر الذي يبرهن على أنّ فاعلية النصّ لا تتحدد ببنية مكانية أحادية، وإنما قد تتعدد أوجهها وتتنوع، حسب التوظيف الدلاليّ لها، لتشكل معًا روح المكان، وتضمن له عمقه الاستراتيجيّ في تفاعله مع مكوّنات الخطاب الروائيّ الأخرى.

رابعا: أمّا الشخصية الروائية فقد اعتُمد في مقاربتها على معطيات المنهج اللسانيّ الذي يكتفي باعتبارها مجموعة من الكلمات المكتوبة على الورق، أي شيئا يستعمله الروائيّ، ويكسبه قدرة إيحائية كبيرة، وبهذا المفهوم يستقيم للشخصية مفهومها العام الذي تتجرد فيه من محتواها الدلاليّ، ومن القيم الأدبية والثقافية والاجتماعية المثمنة لها، لتتوقف عند وظيفتها النحوية؛ أي باعتبارها الفاعل الذي يقوم بدور ما، ومفعول يتأثر بحدث ما. وتمشيًا مع هذا الإجراء المنهجيّ انطلقت الدراسة من اعتبار الشخصية وحدة دلالية من حيث هي دالّ ومدلول، فكانت الإحالة على الاسم الذي كشف عن تصوّر مبدئيّ للشخصية الحاملة له، وهذه العلاقة لا يمكن الإيمان بها إلا مع القراءة المحايثة للنصّ، فقد يكون الاسم دالا رامزًا حمّالا بتأويلات وافتراضات شتى، وقد يكون توظيفه اعتباطيًا على أرضية النصّ، إذ إن لكل شخصية يخلقها الروائيّ شفرة علامية تحددها، وتميزها عن غيرها.

أمّا الشخصية من حيث هي مدلول، فتعني ملامسة الصفات والكفايات التي تتمتع بها، وقد تم تحديدها في تمفصلات خمسة؛ الأصل الجغرافيّ، والجنس، والأيديولوجيا، والبعد الماديّ، والشكل والهيئة، وهذه المواصفات بمجموعها تقدم بطاقة مميزة للشخصية، فغلب عليها الطابع السكونيّ، ثم يتشكل الطابع الحركيّ في رصد الوظائف التي تنهض بها الشخصية، وفي هذا التحديد يمكن رسم أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية من حيث الكم الوافر من الوظائف المتوزعة على النصّ الروائيّ، مع إمكانية تكرارها لوظيفة معينة شريطة أن يبقى حضورها مستمرًا، ومتواصلا على مستوى التركيب السطحيّ.

وإيمانًا بأهمية إقامة العلاقات بين الشخصية أردفت الدراسة التحليل العلاميّ للشخصية بمقاربة البناء العامليّ الذي أوجده (غريماس)، رُصدت فيه البنية الدلالية الأولية التي تستقر في مستوى الخطاب الدلاليّ، على شكل مربع سيميائيّ تجاوز منطق الثنائيات اللازمة، ليفسح المجال بإمكانية

افتراض علاقة ثالثة تنشأ بين الحالتين، ثم أجري التحويل السردي من البنية الأولية إلى البرنامج السرديّ عن طريق الكشف عن التفاعلات النصية التي تقوم بها الشخصية- العامل في أنموذج (غريماس) العامليّ ذي الأقطاب الستة؛ الذات، والموضوع، والمرسل، والمرسل إليه، والمساند، والمعارض، فأسفر التحليل عن تذبذب واضح في التعامل مع هذه الأقطاب، والتحليق بها في مستوى التركيب السطحيّ للخطاب، ففي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" مثلا لوحظ تعالي التفاعل النصيّ بين الشخصيات، فتم تقسيمها في مسارين سرديين؛ الأول حدد فيه مسار العامل- الذات- الراوي، والثاني رسم مسار العامل- الذات- البطل الذي تخلق من المسار الأول، وضمن هذين المسارين رُصدت التحولات والأدوار العاملية التي يقوم بها العاملان على وفق العلاقة الافتراضية القائمة بينهما، ومن ثم العلاقة التي نسجتها الشخصيات الأخرى بهما، وكان لبند التأهيل الذي أفرد بحيز مستقل أثر واضح في تشكيل كينونة الفعل للشخصية- العامل، وفعل الكينونة المنبثق عنها، والمتولد منها.

أما في رواية "عرس الزين" فقد لوحظ تقلص وتراجع في تفعيل النموذج العامليّ لـ(غريماس)، فاكتفى التحليل على تحديد مثلثات عاملية، اعتمادًا على تكرار مزدوجة (الذات- الموضوع) تكرارًا واضحًا، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنّ المقطوعات العميقة التي افتتح بها التحليل تعود في ثنائيتها الأولى إلى تعاور قطبي الحضور والغياب، أي الحضور النصيّ لشخصية "الزين"، مقابل الغياب النصيّ لشخصية "نعمة"، مما أفرز هذا التناوب في حضور كلتا الشخصيتين ارتباط الذات (نعمة) بموضوعها (الزين)، وهذا الارتباط هو القاعدة الأساسية الذي قام عليها البناء النصيّ للرواية.

وتقف الممارسة التطبيقية أخيرًا عند رواية "بندر شاه" التي امتازت بتكاثف الثنائيات الضدية تكاثفًا ملحوظا فكانت مسألة القبض على البنية الدلالية الأولية فيها من الصعوبة بمكان، نظرًا لتصاخب الأصوات الروائية، واندماجها، ولأن الحكايات التي ترويها الشخصيات اعتمدت على توالد نصيّ للحكاية المروية؛ بمعنى أن كل حكاية تتحدد في مجموعة أدوار عاملية تفضي إلى حكاية ثانية تمتلك أدوارًا أخرى، وهذا ما أفضى إلى نتيجة مهمة في مقاربة الشخصية- العامل، وهي أن الطرح المنهجيّ الجديد الذي اعتُمد لم يكتف بالجانب الإنسانيّ للشخصية من حيث هي لحم ودم، بل سمح في الوقت نفسه بتجريدها من إنسانيتها لتدخل في عالم الموجودات والأشياء التي تنهض بالدور نفسه الذي تقوم به الشخصية، فتتفاعل هذه المعطيات الجديدة تفاعلا واضحًا على أرضية النصّ الروائيّ.

خامسا: وانطلاقا من كون البناء اللغويّ التأصيل القاعديّ الذي تبنى عليه المكونات السردية، فقد خُصص الحديث في هذا الفصل عن المستويات اللغوية من سردية، وحوارية، وشعرية، وصوفية، وجنسية، كما تمت الإشارة إلى الطابع الذي يميز كل مستوى على حدة، مع إمكانية حدوث بعض التداخلات بينها، وهذا الإجراء الذي انتهجته الدراسة تجاوز التصنيف التقليديّ للمستويات اللغوية المحدد في إطارين؛ الأول مستوى اللغة الفصيحة في لغة السرد، والثاني مستوى اللغة العامية في لغة الحوار، ليشهد التحليل تمازجًا واضحًا لهذين المستويين في المستويات آنفة الذكر، وهذا التمازج يؤكد حقيقة مهمة وهي أن هذه المستويات تتمتع بقدر من المرونة في كونها قادرة على استيعاب أنماط اللغة المتعددة، لتصهرها في قالب خاصّ يميزها، ويحدد موقعها في السياق الروائيّ.

وقد كشفت العتبات النصية عن مدى الترابط اللازم بين جهاز العنوان والمتون الروائية، غير أن روايتي "عرس الزين" و"موسم الهجرة إلى الشمال" انفردتا بإمكانية مدّ خيط خفيّ بين العنوان، والمعلنين البدئيّ والختاميّ، فجاءت في نصّ "عرس الزين" علاقة طردية تفصيلية، بينما تميزت في رواية "موسم الهجرة" بعلاقة فصلية مضادة. واكتفى نصّ "بندر شاه" بإقامة التعالقات النصية بين جهاز العنوان، والمقدمات الشعرية والنثرية التي استهلت بها الرواية مع المتن الأساسيّ، ولهذا الاستشهاد بتلك الشواهد أثره في إيضاح ما عتم من خطاب الرواية، وتفسير الأجواء الأسطورية والحكايات الشعبية التي حملها النصّ الروائيّ.

وتبقى تقنية التناصّ الذاتيّ التي كشفت الدراسة من خلالها عن قدرة البنية على كسر مقولة استقلالية النصّ الواحد لتحلق في أفق النصوص الأخرى بما يشبه الامتداد النصيّ، فتكرار شخصيات بعينها في الروايات الثلاث، والإشارة إلى حوادث بعينها عاينتها الروايات الثلاث، جعلته يقيم ترابطا وثيقا بينها، إلى درجة يمكن القول معها بإمكانية وضعها ضمن تصنيف الروايات الثلاثية على غرار ثلاثية نجيب محفوظ، وثلاثية أحلام مستغانمي، لما لهذه الروايات من قاسم مشترك يجمعها، يتمثل بفضاء قرية "ود حامد" أولا، وحضور شخصية الراوي "محيميد" ثانيًا، مما أثرى النصوص الروائية بمحمولات دلالية كشفت عن هذا الامتداد النصيّ، وفي الوقت نفسه خصّبت أبعادها الرمزية، وأبانت عن مقصدية التوظيف البنائيّ لها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريـم

المصادر الأصلية

- صالح، الطيب (١٩٨٨)، **عرس الزين**، بيروت: دار العودة.

- ـــــــــــــ(١٩٨٧)، **موسم الهجرة إلى الشمال**، (ط١٤)، بيروت: دار العودة.

- ـــــــــــــ(١٩٧١)، **بندر شاه- ضو البيت**، "أحدوثة عن كون الأب ضحية لأبيه وابنه"، (ط١)، بيروت: دار العودة.

- ـــــــــــــ(١٩٩٧)، **بندر شاه، مريود**، (ط١)، بيروت: دار الجيل.

- ـــــــــــــ (١٩٩٧)، **"دومة ود حامد"**، مجموعة قصصية، (ط١)، بيروت: دار الجيل.

المراجع بالعربية

- إبراهيم، زكريا، **مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)**، مصر: دار مصر للطباعة.

- إبراهيم، عبد الله (٢٠٠٠)، **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، (ط٢)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- ـــــــــــــ (١٩٩٠)، **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- إبراهيم، نبيلة، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، القاهرة: مكتبة غريب.

- إبراهيم، نعمة الله (٢٠٠١)، **السير الشعبية العربية**، (ط٢)، بيروت- لبنان: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

- أحمد، مرشد (٢٠٠٥)، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس.

- الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (٢٨٢- ٣٧٠هـ)، **تهذيب اللغة**، تحقيق: رياض زكي قاسم، (ط١)، مجلد٤، بيروت- لبنان: دار المعرفة،، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م.

- أوكونور، وليام فان (١٩٨٠)، **أشكال الرواية الحديثة،** ترجمة: نجيب المانع، الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

- أيوب، محمد (٢٠٠١)، **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة بين ١٩٧٣-١٩٩٤،** (ط١)، القاهرة: دار سندباد للنشر والتوزيع.

- باختين، ميخائيل (١٩٩٠)، **أشكال الزمان والمكان في الرواية،** ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- ـــــــــــــ (٢٠٠٩)، **الخطاب الروائي،** ترجمة: محمد برادة، (ط١)، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

- ـــــــــــــ (١٩٨٦)، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي،** ترجمة: جميل نصيف التكريتي، (ط١)، بغداد: سلسلة المائة كتاب.

- بارت، رولان (١٩٨٥)، **الدرجة الصفر للكتابة،** ترجمة: محمد برادة، (ط٣)، الرباط- المغرب: الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

- ـــــــــــــ (٢٠٠٢)، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،** ترجمة: منذر عياشي، (ط٢)، م حلب- سورية: ركز الإنماء الحضاري.

- باشلار، جاستون، **جماليات المكان،** ترجمة: غالب هلسا، بغداد: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام.

- بحراوي، حسن (٢٠٠٩)، **بنية الشكل الروائي،** (ط٢)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، بيروت.

- البحراوي، سيد (٢٠٠٨)، **في نظرية الأدب: محتوى الشكل- مساهمة عربية،** (ط١)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- بحيري، سعيد حسن (٢٠٠٤)، **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات،** (ط١)، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

- بدري، عثمان (٢٠٠٠)، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، الجزائر: موفم للنشر والتوزيع.

- برادة، محمد، وآخرون (١٩٨١)، **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد للطباعة والنشر.

- بركة، فاطمة الطبال (١٩٩٣)، **النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص**، (ط١)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

- برنس، جيرالد (٢٠٠٣)، **قاموس السرديات**، ، ترجمة: السيد إمام، (ط١)، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

- بروب، فلاديمير (١٩٨٩)، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، (ط١)، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، جدة: النادي الأدبي الثقافي.

- بنكراد، سعيد (٢٠٠٣)، **سميولوجية الشخصيات السردية: رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينا نموذجا**، (ط١)، عمّان: دار مجدلاوي.

- ـــــــــــ (٢٠٠٥)، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، (ط٢)، سورية- اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

- بوتور، ميشال (١٩٧١)، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، (ط١)، بيروت: منشورات عويدات.

- بياجيه، جان (١٩٧١)، **البنيوية**، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، (ط١)، بيروت: منشورات عويدات.

- التلاوي، محمد نجيب (٢٠٠٠)، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- تودوروف، تزفيتان، (١٩٩٦)، **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة،(ط١)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

- ـــــــــــــــ (١٩٨٧)، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- تودوروف، تزفيتان، وآخرون (١٩٨٧)، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، (ط١)، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية".

- ـــــــــــــــ (١٩٨٦)، **نقد النقد**، ترجمة: سامي سويدان، (ط١)، بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.

- الجرجاني، عبد القاهر (٢٠٠١)، **دلائل الإعجاز في علم المعاني** ، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، (ط٣) ، بيروت: دار المعرفة.

- جرييه، آلان روب ، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر: دار المعارف.

- جنيت، جيرار (٢٠٠٣)، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، (ط٣)، الجزائر: منشورات الاختلاف.

- ـــــــــــــــ (٢٠٠٠)، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ـــــــــــــــ (١٩٨٦)، **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، (ط٢)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- جيرو، جان كلود، و بانييه، لوي (٢٠٠٨)، السيميائية: نظرية لتحليل الخطاب، من كتاب: **السيميائية: الأصول، القواعد، والتاريخ**، تأليف: مجموعة من المؤلفين، ترجمةرشيد بن مالك، (ط١)، عمّان- الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

- الحاج صالح، عبد الرحمن، و آخرون (١٩٨٩)، **المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

- حافظ، صبري (١٩٩٦)، **أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية**، (ط١)، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

- الحسيب، عبد المجيد (٢٠٠٧)، **حوارية الفن الروائي**، فاس: مطبعة آنفو.

- حسين، سليمان (١٩٩٩)، **مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- حماد، حسن محمد (١٩٩٧)، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- خليل، إبراهيم (٢٠٠٨)، **بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ**، عمان: المكتبة الوطنية.

- ـــــــــــ (٢٠١١)، **تأملات في السرد العربي**، (ط١)، عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.

- خليل، أحمد خليل (١٩٩٥)، **معجم المصطلحات الفلسفية**، (ط١)، بيروت: دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر.

- ـــــــــــ (١٩٩٥)، **معجم المصطلحات اللغوية**، (ط١)، بيروت: دار الفكر اللبناني.

- الدليمي، منصور نعمان نجم (١٩٩٩)، **المكان في النص المسرحي**، (ط١)، إربد- الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.

- دي فوتو، برنار (١٩٦٩)، **عالم القصة**، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، القاهرة: عالم الكتب، القاهرة- نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

- أبو ديب، كمال (١٩٨٧)، **في الشعرية**، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

- ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي.

- الرقيق، عبد الوهاب (١٩٩٨)، **في السرد: دراسات تطبيقية**، (ط١)، صفاقس، تونس: دار محمد علي الحامي.

- الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد (٢٠٠٠)، **دليل الناقد الأدبي**، (ط٢)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ريكاردو، جان (١٩٧٧)، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة وتعليق: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني ، **تاج العروس من جواهر القاموس**، الجزء الخامس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٨٩هـ ١٩٦٩م.

- الزمرلي، فوزي (٢٠٠٢)، **شعرية الرواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها**، تونس: مركز النشر الجامعي، كلية الآداب بمنوبة، جامعة منوبة.

- زايد، عبد الصمد (١٩٨٨)، **مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة**، الدار العربية للكتاب.

- الزعبي، أحمد (١٩٨٦)، **في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية**، (ط١)، عمّان: دار الأمل للنشر والتوزيع.

- زويش، نبيلة (٢٠٠٣)، **تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي**، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف.

- زيتوني، لطيف (٢٠٠٢)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، (ط١)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

- زيعور، علي (١٩٧٩)، **في العقلية الصوفية ونفسانية التصوف: نحو الاتزانية إزاء الباطنية والأوليائية في الذات العربية**، (ط١)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

- ــــــــــ (١٩٧٧)، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: القطاع اللاواعي في الذات العربية**، (ط١)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

- السعافين، إبراهيم (١٩٩٦)، **الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، (ط١)، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

- ــــــــــ (٢٠٠٧)، **الرواية العربية تبحر من جديد**، (ط١)، دبي: دار العالم العربي للنشر والتوزيع.

- سلدن، رامان (١٩٩١)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، (ط١)، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

- سويدان، سامي (١٩٨٦)، **أبحاث في النص الروائي العربي**، (ط١)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

- سويرتي، محمد (١٩٩٠)، **النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي. المنهج البنيوي، البنية، الشخصية** ، (ط١)، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

- السيد، غسان ، و هارون ، نجاح، و بركات، وائل (٢٠٠٣- ٢٠٠٤)، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، دمشق: منشورات جامعة دمشق.

- شاهين، محمد (١٩٩٦)، **الأدب والأسطورة**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- شتراوس، كلود ليفي، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع.

- شعث، أحمد جبر (٢٠٠٥)، **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**، (ط١)، فلسطين: مكتبة القادسية للنشر والتوزيع.

- شولز، روبرت (١٩٩٤)، **السيمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- صالح، صلاح (١٩٩٦)، **الرواية العربية والصحراء**، سوريا: منشورات وزارة الثقافة.

- الصفار، فوزية (١٩٨٠)، **أزمة الأجيال العربية المعاصرة: دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، مطبعة الاتحاد العام التونسي.

- صليبا، جميل (١٩٧٣)، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، الجزء الثاني، (ط١)، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

- بوطاجين، السعيد (٢٠٠٠)، **الاشتغال العاملي دراسة سيميائية، "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة**، (ط١)، منشورات الاختلاف.

- **الطيب صالح دراسات نقدية،** (٢٠٠١)، تحرير: حسن أبشر الطيب، (ط١)، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

- **الطيب صالح عبقري الرواية العربية** (١٩٧٦)، (ط١)، بيروت: دار العودة.

- عباس، فضل حسن (٢٠٠٧)، **البلاغة فنونها وأفنانها: علم البيان والبديع** ، (ط١١) ، عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع.

- عبد السلام، فاتح (١٩٩٩)، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية،** (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- عبد المطلب، محمد(١٩٩٧)، **البلاغة العربية قراءة أخرى،** (ط١)، مكتبة لبنان ناشرون.

- عبيد، علي (٢٠٠٣)، **المروي له في الرواية العربية،** (ط١)، تونس: دار محمد علي للنشر، منوبة: كلية الآداب.

- عجينة، محمد (١٩٩٤)، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها،** (ط١)، بيروت: دار الفارابي.

- عزام، محمد (٢٠٠٥)، **شعرية الخطاب السردي،** دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- علوش، سعيد (١٩٨٥)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،** (ط١)، بيروت: دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء- المغرب: سوشبريس.

- عليان، حسن (٢٠٠٤)، **العرب والغرب في الرواية العربية،** (ط١)، عمّان: دار مجدلاوي للنشر.

- عمار، عبد الرحمن (٢٠٠٧)، **بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية: دراسة نقدية،** دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- عوض، يوسف نور (١٩٨٢)، **الطيب صالح من منظور النقد البنيوي.**

- أبو عوف، عبد الرحمن (١٩٩٥)، **قراءة في الرواية العربية المعاصرة،** الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- عياشي، منذر (١٩٩٨)، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،** (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- عيد، رجاء، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، الإسكندرية: منشأة المعارف.

- العيد، يمنى (١٩٨٦)، **الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي،** (ط١)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

- الغانمي، سعيد (٢٠٠٠)، **ملحمة الحدود القصوى: المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني،** (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- فتحي، إبراهيم (١٩٨٦)، **معجم المصطلحات الأدبية،** (ط١)، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

- فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص،** مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

- ـــــــــــ (٢٠٠٧)،**علم الأسلوب والنظرية البنائية،** المجلد الثاني، (ط١)، القاهرة: دار الكتاب المصري، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

- ـــــــــــ (١٩٧٧)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي،** (ط٣)، دار الشؤون الثقافية العامة.

- فهمي، ماهر حسن (١٩٨٦)، مريود أو هموم المثقفين. في **قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية ووقفة خليجية،** قطر: دار الثقافة.

- الفيصل، سمر روحي (١٩٩٥)، **بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠- ١٩٩٠ : دراسة نقدية،** دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- قاسم، سيزا (١٩٨٥)، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،** (ط١)، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

- ـــــــــــ (١٩٩٧)، **روايات عربية قراءة مقارنة،** (ط١)، الدار البيضاء: شركة الرابطة.

- ـــــــــــ (٢٠٠٢)، **القارئ والنص: العلامة والدلالة،** مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

- قسومة، الصادق (٢٠٠٠)، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر.

- القصراوي، مها حسن (٢٠٠٤)، **الزمن في الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- قطوس، بسام (٢٠٠٥)، **الإبداع الشعري وكسر المعيار: رؤى نقدية.**

- ــــــــــــ (٢٠٠١)، **سيمياء العنوان**، (ط١)، عمان: وزارة الثقافة.

- قيسومة، منصور، (١٩٩٧)، **الرواية العربية الإشكال والتشكل**، (ط١)، تونس: دار سحر للنشر.

- كاصد، سلمان (٢٠٠٣)، **عالم النص: دراسة بنيوية في الأدب القصصي- فؤاد التكرلي نموذجا**، الأردن- إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع.

- ــــــــــــ (٢٠٠٢)، **الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي**، إربد- الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.

- كامل، مجدي وهبة و المهندس، كامل (١٩٨٤)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان.

- الكردي،عبد الرحيم (٢٠٠٦)، **الراوي والنص القصصي**، (ط١)، القاهرة: مكتبة الآداب.

- ــــــــــــ (١٩٩٢)، **السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا**، تقديم: طه وادي، (ط١)، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

- كريستيفا، جوليا (١٩٩١)، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (١٠٩٤هـ- ١٦٨٣م)، **الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، القسم الرابع، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦م.

- كنعان، شلوميت ريمون (١٩٩٥)، **التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن أحمامة، (ط١)، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

- كورتيس، جوزيف (٢٠٠٧)، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف، الجزائر.

- كوهين، جان (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- لحمداني، حميد (٢٠٠٠)، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، (ط٣)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ـــــــــــــــ (٢٠٠٧)، **القراءة وتوليد الدلالة**، (ط٢)، الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي.

- لوبوك، بيرسي (٢٠٠٠)، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، (ط٢)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

- مارتن، والاس (١٩٩٨)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة.

- ماضي، شكري عزيز (١٩٧٨)، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- ـــــــــــــــ (١٩٩٧)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- بن مالك، رشيد (٢٠٠١)، **البنية السردية في النظرية السيميائية**، الجزائر: دار الحكمة.

- ـــــــــــــــ، **السيميائيات السردية**، ط١، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ٢٠٠٦.

- مبروك، مراد عبد الرحمن (١٩٩٨)، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا (١٩٦٧- ١٩٩٤)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- مجموعة من المؤلفين، (١٩٩٢)، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، (ط١)، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

- مجموعة من المؤلفين (١٩٨٢)، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، (ط١)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

- المرابط، عبد الواحد (٢٠١٠)، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل**، (ط١)، الرباط: دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

- مرتاض، عبد الملك (٢٠٠١)، **الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور**، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.

- ـــــــــــــــ (١٩٩٤)، **شعرية القصيدة قصيدة القراءة: تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية**، (ط١)، بيروت: دار المنتخب العربي.

- ـــــــــــــــ (١٩٩٨)، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- المرزوقي، سمير، و شاكر، جميل (١٩٨٦)، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر.

- المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب** ، الدار العربية للكتاب.

- مصطفى، إبراهيم، و الزيات، أحمد حسن، و عبد القادر، حامد، و النجار، محمد علي، **المعجم الوسيط**، الجزء الثاني، استانبول- تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع.

- معن، مشتاق عباس (٢٠٠٣)، **تأصيل النص: قراءة في إيديولوجيا التناص**، (ط١)، صنعاء: دار الكتب.

- مفتاح، محمد (٢٠٠٥)، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، (ط٤)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- المقفع،عبد الله، **كليلة ودمنة**، تحقيق: فوزي عطوي.

- مندلاو، أ.أ (١٩٩٧)، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، ومراجعة: إحسان عباس، (ط١)، بيروت: دار صادر.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، **لسان العرب،** (ط٣)، مجلد١٣، بيروت: دار صادر، دار بيروت، ، ١٩٩٤.

- منيف، عبد الرحمن (١٩٩٢)، **الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية،** (ط١)، بيروت: دار الفكر الجديد.

- المودن،حسن (٢٠٠٩)، **الرواية والتحليل النصي: قراءات من منظور التحليل النفسي،** (ط١)، الجزائر: دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

- موير، إدوين، **بناء الرواية،** ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجيل للطباعة.

- مويفن، المصطفى(٢٠٠١)، **تشكل المكونات الروائية،** (ط١)، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع.

- النابلسي، شاكر (١٩٩٤)، **جماليات المكان في الرواية العربية،** (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- ــــــــــــــ (١٩٩١)، **مدار الصحراء: دراسة في أدب عبد الرحمن منيف،** (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

-أبو ناضر، موريس (٢٠٠٣)، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة،** بيروت: دار النهار للنشر.

- نجم، محمد يوسف (١٩٦٦)، **فن القصة،** (ط٥)، بيروت: دار الثقافة.

- نصار، نواف (٢٠٠٧**)، المعجم الأدبي،** (ط١)، عمّان- الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع.

- نصر، عاطف جودة (١٩٧٨)، **الرمز الشعري عند الصوفية،** (ط١)، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع.

- النصير، ياسين (١٩٨٦)، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية،** (ط١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية".

- ـــــــــــــــ (٢٠١٠)، **الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي**، (ط١)، سوريا- دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

- النعيمي، فيصل غازي (٢٠٠٩)، **العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف**، (ط١)، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

- نوسي، عبد المجيد (٢٠٠٢)، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة**، (ط١)، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.

- نوفل، يوسف (١٩٧٧)، **قضايا الفن القصصي: المذهب- اللغة- النماذج البشرية**، (ط١)، القاهرة: المطبعة العربية الحديثة.

- هامون، فيليب (١٩٩٠)، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، الرباط: دار الكلام.

- ـــــــــــــــ (٢٠٠٣)، **في الوصفي**، تعريب: سعاد التريكي،(ط١)، المجمع التونسي للعلوم والأداب والفنون "بيت الحكمة".

- همفري، روبرت (٢٠٠٠)، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

- واط، إيان (١٩٩١)، **نشوء الرواية**، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- وغليسي، يوسف (٢٠٠٨)، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، (ط١)، الجزائر: منشورات الاختلاف.

- وهبة، مراد (١٩٩٨)، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

- ويليك، رينيه، و وارين، أوستن (١٩٧٢)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، (ط٣)، مطبعة خالد الطرابيشي.

- ياكبسون، رومان (١٩٨٨)، **قضايا الشعرية،** ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، (ط١)، المغرب: دار توبقال للنشر.

- يعقوب، ناصر (٢٠٠٤)، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية،** (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- يقطين، سعيد (٢٠٠٥)، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)،** (ط٤)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ــــــــــ (١٩٩٧)، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،** (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- ــــــــــ (١٩٨٥)، **القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب،** (ط١)، الدار البيضاء: دار الثقافة.

- ــــــــــ (١٩٨٩)، **انفتاح النص الروائي: النص- السياق،** (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- يوسف، آمنة (١٩٩٧)، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،** (ط١)، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

- يونس، عبد الحميد، **الحكاية الشعبية،** القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

الدوريات

- الأسدي، عبد الستار (٢٠٠١)، التناص: السرقة الأدبية والتأثر، **كتابات معاصرة،** (٤٤)، المجلد ١١.

- اصطيف، عبد النبي (١٩٩٣)، التناص: ظاهرة قديمة قدم الكتابة نفسها، **راية مؤتة،** (٢)، المجلد ٢.

- بركة، بسام (١٩٨٦)، النص الروائي: المعنى وتوليد المعاني، **الفكر العربي المعاصر،** (٤٢).

- ـــــــــــ (١٩٩٥)، النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي: الرواية العربية ودلالات الهوية، **الفكر العربي**، (٨٢)، السنة ١٦.

- بغدادي، شوقي (١٩٩٥)، المكان بطلا في العمل القصصي، **عمان**، (٢١).

- بلال، سيد أحمد (١٩٩٣)، قراءة جديدة في رواية "بندر شاه- ضو البيت"، **كتابات سودانية**، (٣).

- بوث، واين (١٩٩٢)، البعد ووجهة النظر: مقالة في التصنيف، **الثقافة الأجنبية**، ترجمة: علاء العبادي، السنة ١٢، (العدد ٢).

- ترو، عبد الوهاب (١٩٨٩)، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، **الفكر العربي المعاصر**، (٦٠- ٦١).

- ثامر، فاضل (١٩٩٥)، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، **أفكار**، (١٢١).

- حافظ، صبري (١٩٨٤)، التناص وإشاريات العمل الأدبي، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، (٤).

- حسان، تمام (١٩٨٣)، اللغة والنقد الأدبي، **فصول**، ٤، (١).

- حسين، خالد حسين (٢٠٠٠)، من المكان إلى المكان الروائي، **المعرفة**، السنة ٣٩، (٤٤٢).

- حمداوي، جميل (١٩٩٧)، السيميوطيقا والعنونة.، **عالم الفكر**. ٢٥، (٣).

- خليل، إبراهيم (١٩٩٥)، علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية ، **أفكار** (١٢١).

- ستيبانوف، ي.س. ، ما السيميائية؟ ، ترجمة: قاسم المقداد، **المعرفة**، السنة ٢٠، (٣٣٥).

- سرميليان، ليون (١٩٨٧)، بناء المشهد الروائي، **الثقافة الأجنبية**، ترجمة: فاضل ثامر، السنة ٧، (٣).

- السعافين، إبراهيم (٢٠٠٩)، من "عرس الزين" بدأ الطيب صالح، **أقلام جديدة**، (٢٧).

- شريبط، شريبط أحمد (١٩٩٤)، الفضاء، المصطلح والإشكاليات الجمالية، **المدى**.

- الشيخ، محمد (١٩٩٤)، موسم الهجرة إلى الشمال من خلال التحليل الفاعلي، **كتابات سودانية**،(٥).

- صالح، صلاح (١٩٩٧)، تجليات أسطورية للصحراء الأفريقية الكبرى في الرواية العربية، **ألف - مجلة البلاغة المقارنة**، (١٧).

- صالح، فخري (١٩٩٨)، موسم الهجرة إلى الشمال: حوارية الراوي ومصطفى سعيد، **علامات في النقد**، جزء ٢٧.

- صبحي، محيي الدين (١٩٧٣)، موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل وميرسو، **المعرفة**، (١٣٨).

- طه، إيناس ممدوح (١٩٨٣)، صورة القرية في الرواية العربية. **المستقبل العربي**، (٤٨)، السنة ٥.

- بوطيب، عبد العالي (١٩٩٣)، إشكالية الزمن في النص السردي، **فصول**، (ع٢)، مج١٢.

- ــــــــــــــــ، العتبات النصية: تحديدات جيرار جينيت، **كتابات معاصرة**، (٧٠).

- ــــــــــــــــ (١٩٩٢)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، **فصول**، ١١، (٣).

- عثمان، اعتدال (١٩٨٦)، جماليات المكان، **الأقلام**، السنة ٢١، (٢).

- بن عرفة، عبد العزيز (١٩٨٧)، مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس: المسار السردي والنموذج السردي، **الفكر العربي المعاصر**، (٤٤- ٤٥).

- بو عزة، محمد (١٩٩٦)، البوليفونية الروائية، **الفكر العربي**، السنة ١٧، (٨٣).

- بو علي، عبد الرحمن (١٩٩٩)، أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة، **علامات في النقد**، مجلد ٩، (ج٣٣).

- ــــــــــــــــ (١٩٩٧)، شخصيات النص السردي: البناء الثقافي، تأليف: سعيد بنكراد، **علامات في النقد**، (الجزء ٢٤)، المجلد السادس.

- عليان، حسن (٢٠٠١)، موسم الهجرة إلى الشمال من منظور الدراسات البنيوية، **البصائر**، المجلد ٥، (١).

- الغامدي، صالح بن مغيض، سير ذاتية الرواية العربية السعودية، **علامات في النقد**، مجلد ١٣، (جزء ٥١).

- غريماس، أ.ج.، البنية الدلالية، **الفكر العربي المعاصر**، (١٨- ١٩).

- غودرو، رومان (١٩٩٨)، تجديد النموذج الفاعلي، **دراسات مغاربية**، (٨).

- فريدمان، آلان وارن (١٩٧٧)، الرواية الحديثة المتباينة الوجوه، **الآداب الآجنبية**، ترجمة محيي الدين صبحي، السنة ٤، (٢)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- قادة، عقاق (٢٠٠٩)، الأنموذج العاملي: مقولاته وأنماط اشتغاله، **كتابات معاصرة**، (٧٣)، المجلد ١٩.

- القحطاني، سلطان سعد (٢٠٠٨)، التماس الفني بين السيرة والرواية، **علامات في النقد**، المجلد ١٧، (الجزء٦٥)، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

- القمري، بشير (١٩٨٩)، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد حالة الرواية: مدخل نظري، **الفكر العربي المعاصر**، (٦٠- ٦١).

- كلر، جونوثان (١٩٨٦)، البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، **الأقلام**، العدد.

- لحمداني، حميد (٢٠٠٢)، عتبات النص الأدبي: بحث نظري. **علامات في النقد**، ج٤٦، م١٢.

- لوتمان، يوري (١٩٨٤)، مشكلة المكان الفني، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، ترجمة: سيزا قاسم دراز، (٤).

- محبك، أحمد زياد (٢٠٠٠)، جماليات المكان في الرواية، **الفيصل**، (٢٨٦).

- مسلم، صبري (١٩٩٩)، الحوار في الفن القصصي "مدخل تنظيري"، **اليرموك "جامعة الموصل"**، (٦٢).

- المودن، حسن (١٩٩٩)، التكثيف في رواية "بندر شاه" للطيب صالح، **علامات في النقد**، مج٩، (ج٣٣).

- أبو هيف، عبد الله (١٩٩٠)، لغة الحوار في الرواية العربية، **الفكر العربي**، (٦١)، السنة ١١.

- وهابي، محمد (٢٠٠٤)، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، **علامات في النقد**، (الجزء ٥٤)، المجلد ١٤.

- يقطين، سعيد (١٩٩٩)، التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، **علامات في النقد**، المجلد ٨، الجزء ٣٢.

المراجع بالأجنبية

- Bertil Romberg , Almqvist &Wiksell , (١٩٦٢), "**Studies In The Narrative Technique of the first- Person Novel**”, Stockholm Goteborg Uppsala.

- Booth, Wayne,(١٩٦١), **“the rhetoric of fiction”**, the university of Chicago press, ltd, London.

- Culler, Jonathan, (١٩٨٣), **The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction**, London: routledge & kehan paul.

-Docherty, Thomas,(١٩٨٣) **Reading (absent) character: Towards atheory of characterization in fiction**, new York: clarendon press, oxford university press.

-Ducrot, Oswald, and Todorov, Tzvetan, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**, Tr: Catherine Porter, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- Friedman, Norman,(١٩٦٧) point of view from: stevick, phlip, **“the theory of the novel”**, new York: the free press.

- Greimas, Algirdas Julien,(١٩٨٨) **Maupassant, the semiotics of text practical exercises, semiotic crossroads**, J. Benjamins pub. Co, Amsterdam, Philadelphia.

- _________________ ,(١٩٧٠) Semantique, Semiotiques Et Semiologies, from Janua Linguarum**, Studia Memoriae**, Nicolai Van Wijk Dedicata, Mouton, The Hague, Paris.

- _________________, (١٩٩٠) **The Social Sciences: Asemiotic view**. Tr: Paul perron and frank H. Collins, Minneapolis: university of Minnesota press.

- Kennedy,X, j, **An Introduction to fiction**, little brown, boston.

- Kristeva, Julia (١٩٨٧), **Kristeva Reader**, Oxford: Basil Blackwell.

- Ricoeur, Paul (١٩٨٥), **Time and Narrative**, Volume٢, University Of -Chicago.

- Stanzel,F.K (١٩٧١), **The Theory of The Narrative**, Cambridge university press- London.

الرسائل الجامعية

K. Abu-Osba saqr, Lama (٢٠٠٦), **the experience of the empire in Kipling, Conrad and Tayeb Salih**, supervisor Dr. Mohammad Shaheen, the university of Jordan.

الملحـــق

مسرد المصطلحات

مســـرد المصطلحـات

Epistemology	ابستمولوجيا "نظرية المعرفة"
Performance	أداء
Prolepsis	استباق
External Prolepsis	استباق خارجي
Internal Prolepsis	استباق داخلي
Presentive	استدعاء
Analepsis	استرجاع
External analepsis	استرجاع خارجي
Internal analepsis	استرجاع داخلي
Mixed analepsis	استرجاع مزجيّ
Stylization	الأسلبة
Indirect style	أسلوب غير مباشر
Direct style	أسلوب مباشر
Absorption	امتصاص
"I" hero	أنا الراوي بطلا
"I" withness	أنا الراوي شاهدا
Performance	إنجاز
Parody	باروديا – المحاكاة الساخرة
Narrative program	البرنامج السردي
structure	البنية
Surface structure	البنية السطحية
Deep structure	البنية العميقة
Qualification	التأهيل
Focalization	التبئير
Verification	تحقق
Manipulation	التحريك
Transformation	تحويل

Actualization	التحيين
Chronological order	الترتيب الكرونولوجي
Intertexlogical	التفاعل النصي
Intertextuality	التناص
Subjective Intertextuality	التناص الذاتي
Hybridization	تهجين
Frequency	التواتر
Hypertextuality	التوالد النصي
Motive	الحافز
Ellipsis	الحذف
Restriction of field	حصر المجال
Diegesis	الحكي
Dialogue	الحوار
Dialogism	الحوارية
Microdialogue	الحوار المجهري
Summary	الخلاصة
Actantial role	الدور العاملي
Duration	الديمومة
Subject	الذات
Third-person subjective	ذاتية الشخص الثالث
Omniscient narrator	الراوي العليم – كليّ المعرفة
Dramatized narrator	الراوي الممسرح
Discourse time	زمن الخطاب
Story time	زمن القصة
Sadism	السادية
Autodiegetic narrative	السرد الذاتي
Autobiography	السيرة الذاتية – الترجمة الذاتية
Poetry	الشعرية

Code	شفرة
Reflector	العاكس
Actant	العامل
Agent	الفاعل
Fantasia	فانتازيا
Disjunction	فصلة
Space	الفضـاء
Implied reader	القارئ الضمني
Camera	الكاميرا
Narrative competence	الكفاءة السردية
Implied author	المؤلف الضمني
Transendances	المتعاليات النصية
Polyphonic	متعدد الأصوات
Intertext	المُتناص
Sequence	متوالية
Immanence	المحايثـة
Semiotic square	المربع العلامي
Addresser	المرسل
Addressee	المرسل إليه
Auxiliant	المساعد
Distance	مسافة
Scene	مشهد
Opponent	المعارض
Multiple selective omniscience	المعرفة المتعددة الانتقائية
Anachrony	المفارقة الزمنية
Statis statements	ملفوظات الحالة (الكينونة)
Process statements	ملفوظات الفعل
Actor	الممثل

Perspective	المنظور
Object	الموضوع
Position	الموقع
Interior monologue	المونولوج الداخلي
Melodrama	الميلودراما
Text	النص
Textural	نصّــي
Architextuality	النص الجامع
Paratext	النص الموازي
Panoramic mode	النمط البانورامي
Dramatic mode	النمط الدرامي
Actantial model	النموذج العاملي
Point of view	وجهة النظر
External point of view	وجهة النظر الخارجية
Internal point of view	وجهة النظر الداخلية
Descriptive	الوصفيّ
Function	وظيفة
Pause	وقفة
Eutopia	يوتوبيا

TEXT STRUCTURE IN AL TAYYEB SALEH NOVELS

By
Hana' Omar Mosa Khalil

Superviser
Dr. Jaser Abu Safieh, Prof.

Abstract

This study aims at investigating the components of Novel structure and its basic elements. This study is introduced by a detailed presentation of the most important terminology and critical concepts included in this dissertation. The concept of the point of view is addressed in the first place where the narrator position and his relationship with the author and characters are identified. In terms of novel-time, the study addressed time paradox represented by both order and sustainability elements, then patterns of frequency' are represented and finally time structure forms for each novel are identified separately.

The space of place is addressed to show the bilateral polarity represented by home / and space / alienation, then touching the aesthetic aspects of open and close places.

After that, place structure forms of which novels were recognized are studied. Novel character has the largest share of this study since it showed its effective role in narrative structure and its relationship with other characters along with it's interest and keenness on qualifications and efficiencies of the novel, and the character's semantic name.

Narrative language represents the live element in the text structure. The most important lingual levels including narrative, dialogue, poetry along with addressing textual thresholds represented by addresses, footnotes and novel introductions.

Subjective Inter-textuality connects novel texts and their 'openness' on each other.